

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВО

М.В. Соколов, М.С. Соколова

ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

М.В. Соколов, М.С. Соколова

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

*Учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности
03.11
«Изобразительное искусство и черчение»*



Москва
ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР
ВЛАДОС
2013

УДК 745/749(470+571)(075.8)
ББК 85.12(2Рос)я73
С39

Соколов М.В., Соколова М.С.

С39 Декоративно-прикладное искусство: Учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальности 03.11 «Изобразительное искусство и черчение» / М.В. Соколов, М.С. Соколова. — М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2013. — 399 с. : ил.

ISBN 978-5-691-01930-2

И. Соколова М.С.
Агентство СІР РГБ

В учебном пособии приводятся сведения по истории отечественного декоративно-прикладного искусства, семантике основных художественных образов народного творчества. Прослеживается становление и развитие различных видов декоративно-прикладного искусства и русских художественных промыслов до XX века. Наряду с делением произведений по технике и практическому назначению, авторы рассматривают украшение предметов быта орнаментом, прослеживают закономерности построения орнаментальной композиции и последовательность работы над ней. Рассмотренные в пособии декоративно-оформительские работы и шрифт включены в Федеральный стандарт в системе среднего специального художественного образования.

Издание предназначено для студентов художественных вузов, колледжей, а также широкого круга читателей, интересующихся декоративно-прикладным искусством.

УДК 745/749(470+571)(075.8)
ББК 85.12(2Рос)я73

ISBN 978-5-691-01930-2

- © Соколов М.В., Соколова М.С., 2013
- © ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2013
- © Художественное оформление.
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2013

Оглавление

Глава 1. Основы декоративно-прикладного искусства	7
§ 1. Декоративно-прикладное искусство в системе изобразительно-пластических искусств. Виды декоративно-прикладного искусства	7
§ 2. Семантика основных образов народного искусства	21
Контрольные вопросы	43
Рекомендуемая литература	43
Глава 2. История декоративно-прикладного искусства и основы его преподавания в России в 1920–2000-е годы	45
§ 1. Развитие декоративно-прикладного искусства в 1920–1950-е годы.	45
§ 2. Декоративно-прикладное искусство в период 1960–1970-х годов	56
§ 3. Современное состояние декоративно-прикладного искусства (1980–2000-е годы)	68
Контрольные вопросы	77
Рекомендуемая литература	78
Глава 3. Орнамент и орнаментальные композиции	79
§ 1. Орнамент как вид искусства	79
§ 2. Виды орнаментов.	87
§ 3. Законы и правила построения орнаментальной композиции.	95
§ 4. Последовательность работы над орнаментом	133
Контрольные вопросы	153
Рекомендуемая литература	154

Глава 4. Народные художественные промыслы России	156
§ 1. Русские художественные лаки	156
Контрольные вопросы	209
Рекомендуемая литература	210
§ 2. Резьба по дереву	211
Контрольные вопросы	235
Рекомендуемая литература	235
§ 3. Роспись по дереву	238
Контрольные вопросы	272
Рекомендуемая литература	274
§ 4. Художественный металл	276
Контрольные вопросы	308
Рекомендуемая литература	309
§ 5. Резьба по кости	310
Контрольные вопросы	327
Рекомендуемая литература	328
§ 6. Художественная керамика	329
Контрольные вопросы	355
Рекомендуемая литература	356
Глава 5. Шрифт и декоративно-оформительские работы	357
§ 1. История шрифта	357
§ 2. История открытки	364
§ 3. История плаката	370
§ 4. История упаковки	375
§ 5. Композиция шрифтовых надписей	380
§ 6. Цветовое решение в шрифтовой композиции	393
Контрольные вопросы	398
Рекомендуемая литература	399

Глава 1. Основы декоративно-прикладного искусства

§1. Декоративно-прикладное искусство в системе изобразительно-пластических искусств

Виды декоративно-прикладного искусства

Декоративное искусство — одна из главных областей пластических искусств (наряду с архитектурой, изобразительным искусством). Вместе с тем декоративное искусство — особый род художественного творчества, отличающийся по своим целям от станкового и монументального искусства. Декоративное искусство вместе с архитектурой формирует окружающую человека материальную предметно-пространственную среду, внося в нее эстетическое, образное начало. Оно включает широкий круг художественных предметов, изображений и символов, вносящих художественную организацию во все сферы жизни; разделяется на:

- *монументально-декоративное искусство*, непосредственно связанное с архитектурой (архитектурный декор, росписи, декоративные рельефы, статуи, витражи и мозаика на фасадах и в интерьерах, парковая скульптура, фонтаны и т. д.);
- *декоративно-прикладное искусство* (бытовые художественные изделия);
- *оформительское искусство* (художественное оформление

празднеств, экспозиций на выставках и в музеях, городских витрин и т. д.)¹.

Художественные качества произведений декоративно-прикладного искусства полнее раскрываются при восприятии их в ансамбле, для которого они предназначены. Оно во многом связано с художественной промышленностью и имеет многие общие цели с дизайном, от которого отличается методикой, базирующейся на традиционных установках, на индивидуальности мастера и уникальности его произведений.

Декоративное искусство — от латинского слова «decorare» означает «украшать». Оно пришло к нам из Древнего Рима, в котором искусство украшения достигло наивысшего расцвета.

Завоевав в многочисленных военных походах всё Средиземноморье, Рим превратился в богатейшую империю. Он упивался своим могуществом и всячески прославлял его. Украшение, почти возведенное в культ, господствовало всюду. Поэтому, может быть, именно латинское

¹ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. — М., 1997. С. 159.

слово «decorare» — «декорировать, декоративный» — закрепилось в международном языке.

Слово «прикладное» появилось значительно позже, с появлением и развитием нового вида искусства, получившего название «станковое», — оттого, что оно создавалось на мольбертах, которые называли станками. Станковое искусство самостоятельно, не связано ни с архитектурой, ни с мебелью, ни с каким-либо предметом. Оно не имеет утилитарной функции. Его значение самостоятельно. Оно обращено непосредственно к зрителю.

Искусство, имеющее отношение к бытовому, утилитарному, предмету, стало называться прикладным, что указывает на то, что оно существует не само по себе, а связано с чем-либо, с каким-либо предметом. Вот так постепенно и сформировалось это определение — декоративно-прикладное искусство. Но не всегда эти два понятия (декоративный и прикладной) имели одинаковое значение. Иногда одно из них становилось главенствующим, иногда другое или каждое из них самоопределялось и становилось самостоятельным.

Декоративно-прикладное искусство — вид искусства, имеющий свой особый художественный смысл и свою декоративную образность и вместе с тем непосредственно связанный с бытовыми нуждами людей. Его сущность и специфика — в единстве того и другого.

С древности человек в создаваемых изделиях удовлетворял свои насущные утилитарные нужды и

вместе с тем свои эстетические потребности; стремился к украшению предмета. Самым древним видом украшения являлся орнамент — узор, в ритмическом повторе наносимый на изделие или являющийся его структурной основой. Появление орнаментированных предметов в первобытном искусстве связано с трудовой деятельностью и магическим обрядом.

В борьбе за существование человек с древнейших времен изготовлял себе орудия охоты, труда, строил жилища, производил посуду, шил одежду, делал необходимую мебель. Выполняя ту или иную работу, создавая тот или иной предмет или деталь к нему, человек старался вложить в них не только физическую силу, но и свои художественные способности. Иначе говоря, человек при исполнении предмета учитывал не только его практическое применение. Он стремился удобной форме предмета придать определенную, по его понятию, красоту: сделать ее изящной, поверхность ее украсить соответствующими замыслу линейными, цветными рисунками или рельефными изображениями. А поскольку быт человека достаточно разнообразен (это и домашняя жизнь, и широкий круг общественных, трудовых, культурных функций, занятий), отсюда складывается огромное разнообразие бытовых предметов, входящих в сферу декоративно-прикладного искусства (ДПИ). К ДПИ относят произведения, выполняемые из са-

мых различных материалов (традиционно из дерева, глины, камня, ткани, стекла, металла).

Как вид художественного творчества ДПИ окончательно складывается при выделении ремесла в самостоятельную отрасль производства. До промышленного переворота все изделия выполнялись вручную мастером и его подмастерьями — кузнецами, гончарами, швеями, которые и были основоположниками декоративного искусства в момент его отделения от ремесла.

Общественное разделение труда уже на стадии мануфактуры, развитие промышленности привели к тому, что польза и красота, функция и украшение производимых предметов стали заботой разных специалистов. В период развития машинного производства, для того чтобы сохранить эстетическую ценность изделий, приглашается художник, в задачу которого входит не производство продукта в целом, а лишь его украшение: художник стал как бы «прикладывать» свое искусство к готовому продукту. Так, с расширением промышленного производства возникает художественная промышленность, где находит себе место метод прикладного искусства — отделка изделий росписью, резьбой, инкрустацией и пр.² Вещи, выполненные талантливой и умелой рукой, всегда высоко ценились

и тщательно оберегались. Можно указать многочисленные примеры памятников искусства всех времен, стран и народов. Эти памятники представляют собой орудия труда и охоты, предметы быта различного назначения, которые служат не только жизненно-практическому назначению, но и удовлетворяют эстетические потребности общества, воспитывают в человеке художественный вкус.

Поэтому, говоря об изделиях декоративно-прикладного искусства, можно сказать что это изготовленные и художественно отделанные кустарным или промышленным способом предметы быта, имеющие не только чисто практическое, но и эстетическое значение. Поверхность этих предметов художественно оформлена таким образом, что декор не противоречит их утилитарной форме, а находится в тесной связи с нею и представляет одно целое. К изделиям ДПИ относятся художественно оформленная посуда и одежда, мебель, декоративная ткань, ковры, вышивки, кружева и т. д. К ним следует причислить также художественную отделку и внутреннее убранство зданий, а именно: осветительные приборы, роспись, обои, декоративную скульптуру, мозаику, резьбу и росписи по различным материалам, художественное литье из металла, гипса, пластмассы, а также предметы ювелирного искусства.

Предметы декоративно-прикладного искусства являются цен-

² Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. — М., 1997. С. 160.

ными историческими памятниками, по которым мы можем судить не только о жизни и быте людей, но и о художественном направлении времени.

Обязательными требованиями прикладного искусства являются следующие: форма предмета должна быть целесообразной; декоративное оформление не должно изменять или затушевывать утилитарную форму вещи, а наоборот, выявлять и подчеркивать эту форму.

Часто предметы декоративно-прикладного искусства несут черты национальных традиций, тем самым выражают национальный характер. В них наряду с новым, оригинальным, решением той или иной стороны предмета творчески используются традиции народного искусства: форма предмета, либо материал и техника его обработки, либо художественные сюжетные или орнаментальные мотивы декора.

Декоративно-прикладное искусство охватывает широкий круг предметов из различных областей человеческой жизни. Для их изготовления используются различные материалы — глина, дерево, кость, камень, стекло, природные или искусственные вещества — пластмассы, бумажная масса с гипсом и клеем — папье-маше, шерсть, лен, хлопок и т. д.

Материал, избранный для изготовления предмета, нуждается в выборе своеобразной, характерной только для него, техники обработки.

Например, режут из дерева, кости, пластмассы; лепят из глины, ее обжигают; льют из металла, бронзы, чугуна, стали; льют из пластмассы, гипса; рубят (высекают) из камня; ткут из нитей и т. д.

Одни материалы требуют окончательной отделки путем шлифования (мрамор, стекло, дерево), другие — путем чеканки (бронза, золото, серебро), третьи — лакировки и покраски (дерево, папье-маше).

В силу разнообразной техники обработки материалов при изготовлении вещей декоративно-прикладное искусство очень тесно связано с другими видами искусства: живописью (различной техники), скульптурой, графикой. Например: предметы украшаются многоцветной росписью — это выполняется так, как в живописи; предметы украшают гравировкой или рисунком — это делается, как в графике; предметы декорируются резьбой или рельефом — для этого пользуются техникой, характерной для скульптуры.

Первоначальное разделение народного декоративно-прикладного искусства на виды произошло тогда, когда мозг древнего человека становился более совершенным, когда усиливались ощущения и развивались чувства. Древний человек делал копье и горшок, шил красивую одежду, плел сеть — все это он мог сделать один. Но изготовление и украшение предметов более декорированных, чем обычные, требовало особого внимания, сосредоточенности, дополнительных трудовых

затрат. Специфика такого труда, по мере дальнейшего развития и совершенствования всего уклада жизни человека, постоянно совершенствовалась. Она же предполагала специализацию деятельности людей: одни занимались изготовлением только посуды, другие — шили одежду, третьи — ковали орудия и т. д. Таким образом, наблюдается разделение народного декоративно-прикладного искусства на виды, среди которых выделяются художественная обработка глины, кожи, металла и т. д.

Дальнейшее совершенствование материала выявляет и определяет различные техники изготовления одного и того же изделия. Например, для изготовления топора могли применяться литье или ковка, для изготовления посуды — лепка или набивание. Одежду могли вышивать и расписывать. Следовательно, традиционное народное искусство различалось не только по материалу (видам), но и по технике выполнения — резьба и роспись, лепка и вышивка, чеканка и плетение. Скорее всего, поэтому в дальнейшем наряду с делением производства (вторая половина XIX в.) утвердилась классификация отраслей декоративно-прикладного искусства по материалу или по технике выполнения.

Поэтому классифицировать виды декоративно-прикладного искусства можно:

- по материалу, из которого сделано изделие (металл, керамика, текстиль, дерево, кость, стекло, камень и пр.);

- по технике обработки материала (художественная резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка, интарсия и пр.);
- по готовому изделию (ковры, кружево, посуда, игрушки и пр.).

По способу изготовления предметы современного декоративно-прикладного искусства существуют в двух формах: промышленной и ремесленной. Они отражают реальное положение дел в этом сложном виде искусства. В развитии каждой из этих форм существуют свои характерные направления, между которыми сохраняются определенные общие черты. Это первоначальные этапы творческого процесса вплоть до создания модели будущего изделия, формирование специальных знаний, навыков, вкусов и т. д. Вместе с тем в каждом из них есть и определенные различия, которые сводятся в основном к видам реализации художественного замысла.

Первое направление относится к промышленной форме декоративно-прикладного искусства. Оно связано с деятельностью профессионального художника, работающего на промышленном предприятии (ткацком, стекольном, ковровом, ювелирном и т. п.) и создающего прототип изделия для массового производства. Это индивидуальный творческий процесс создания образца, с которого затем будут сняты тысячи копий. Именно здесь более всего заметно влияние техники.

Техника, которая пришла на предприятия и в мастерские, не принесла с собой существенных качественных перемен в художественном труде и тем самым не подорвала основы специфического творческого процесса, который мы связываем с современным декоративно-прикладным искусством. Все те изменения, которые произошли со сменой способов производства на ткацких, стекольных, ювелирных и других фабриках, непосредственно коснулись не самого процесса художественного творчества, а лишь последующего за ним процесса воссоздания задуманного художником в материале, в процессе тиражирования.

Однако было бы неправильно отрицать влияние техники на деятельность художника декоративно-прикладного искусства, на результаты его творчества. Некоторое отличие имеется уже в постановке творческой задачи. Если художнику предлагается выполнить индивидуальный заказ, то здесь он более всего свободен от каких-либо внешних ограничений. Он может задумать и выполнить такой совершенный рисунок, предмет, какой позволяют ему творческое дарование и требования заказчика. Если же ему предлагается создать образец для многосерийного производства, то тогда художнику необходимо иметь в виду целый ряд моментов. Здесь и спрос на вещь, и качество материала, и наличие оборудования необходимой мощности, и пр. Художнику необходимо

продумать и возможные варианты в случае замены оборудования, невозможности исполнить задуманное в нужном материале, отсутствия той или иной краски и т. п. Но эти «ограничения» всего лишь специфические условия творчества художника-прикладника.

Второе направление относится к ремесленной форме и связано с деятельностью художественных промыслов, кустарных артелей, выпускающих изделия маленькими сериями, в которых даже на этапе тиражирования участвует ручной труд.

Внутри всего сложного общественного организма художественные промыслы живут своей особой жизнью. И по тому, как они существуют, мы судим об общественных условиях, способствующих или, напротив, тормозящих их развитие.

Жизнь художественных промыслов, с одной стороны, подчиняется экономическим законам, с другой — на нее оказывают влияние социально-психологические законы, формирующие новые художественные потребности, вкусы, моды, оценки. Экономические и социально-психологические законы, в конечном счете, тесно связаны между собой и взаимообусловлены. На практике же эта связь приобретает порой неожиданные формы, дает самые удивительные результаты. Она, например, порождает так называемые противоположные вкусы, идеи, стили в моде. Именно в борьбе противоположностей и заключается источник движения всех жизненных форм. Применительно к нашему предмету

это значит, что промышленность и ремесло порождают вещи с совершенно противоположными свойствами. В частности, принцип стандартизации в корне противоположен принципу уникальности, индивидуальности.

Стандартизация накладывает отпечаток на все стороны предметного мира, на внешний облик людей, определенным образом влияет на их взгляды, вкусы, моду. Она порождает стереотипы и направлена на унификацию. Таким образом, сама промышленность и дизайн, который ее обслуживает, порождают настроения неудовлетворенности, поисков, индивидуального творчества, т. е. они рождают настроения, в корне противоположные самому характеру машинной индустрии.

Так создаются благоприятные условия для оживления деятельности художественных промыслов, но уже на новом уровне их развития.

В одних случаях художественные промыслы существуют на базе давно сложившихся ремесел. В них и художественные приемы, и формы предметов, и техника изготовления являются традиционными, существуют и по сей день в таком виде, в каком они сформировались много десятков лет назад. Это великоустюжский ювелирный промысел (артель «Северная Чернь»), и хохломская роспись по дереву, художественные лаки, дымковские расписные глиняные игрушки, вологодский, елецкий, кировский и другие кружевные промыслы и т. д.

Другие работают на базе местного сырья, в городах и сельских местностях: резчики по кости, рогу, дереву, машинная вышивка, росписи платков, тканей, изделия из синтетических материалов и т. п. С точки зрения организации производственного процесса деятельность современных художественных промыслов представляет собой мелкосерийное производство, в котором в большей или меньшей степени участвует ручной труд. Во многих из них существует пооперационное разделение труда, и каждый мастер выполняет только одну определенную операцию. Так, например, в богородском резном промысле один мастер вырезает лапы зверя, другой — голову, третий — подставки и т. п. Точно так же ведется роспись хохломских изделий. Разделение трудовых операций присутствует и во многих других промыслах. Тем не менее это не означает снижения художественной ценности данной вещи. В современных промыслах создание той или иной вещи осуществляется по эскизам художников, хорошо знающих технику и технологию производства.

Основная цель деятельности промыслов — сохранять и развивать дальше художественные традиции определенных районов и областей, создавать произведения, соответствующие высоким требованиям, предъявляемым к такого рода искусству, давать возможность проявлять неистощимый запас творчества там, где есть в этом потребность.

Третье направление также относится к ремесленной форме. Это творчество многомиллионной армии любителей, отдающих свой досуг художественному ремеслу.

В последние годы огромный интерес к художественному творчеству проявился в такой сфере жизни, как быт. Заметно возросло стремление все большего числа людей самим участвовать в организации своего быта. В данном случае имеется в виду художественно-творческая сторона такой организации. По характеру своему это третье направление есть не что иное, как все то же художественное ручное ремесло. Однако мы рассматриваем его отдельно по нескольким причинам. Во-первых, потому, что им занимаются, как правило, люди, не имеющие прямого отношения к художественному труду, не имеющие специального художественного образования. Во-вторых, потому, что этот процесс распространяется на узкую сферу личного быта и существует как определенный вид художественной самодеятельности, как новая форма отдыха, форма чередования труда.

В наши дни стало повседневностью создание многих бытовых предметов собственными руками. Это и мелкая пластика, и столярные работы, начиная от полочки для книг, вешалок, светильников, ваз, торшеров и кончая сложными скульптурными композициями. Такая форма творческой деятельности приобщает людей к материальному

и духовному творчеству, формирует вкус, высокие художественные потребности.

Широкое распространение получила деятельность художников-любителей. Многочисленные выставки положили начало целому движению художников-любителей. В каждом городе есть свои энтузиасты такого творчества. Их искусство привлекает массу зрителей. Конечно, не каждый экспонат, выставленный в залах выставок, поднимается до уровня художественного произведения и может быть отнесен к разряду искусства. Но есть и такие, которые, несмотря на то, что их создатели и не являются профессиональными художниками, представляют собой образцы подлинного народного искусства. Художественные образы этих созданий чисты, полны человеческой теплоты, юмора, пластичны³.

Декоративное искусство, составляя ограниченную часть предметной среды, с которой повседневно соприкасается человек, своими эстетическими достоинствами, образным строем, характером воздействует на настроение, состояние человека, влияет на его положительное отношение к окружающему миру.

С древнейших времен человек стремится к красоте в окружающем предметном, вещном, мире. Народные мастера, преображая вещный мир, украшали керамические сосуды орнаментом, изображениями

³ Дорогова Л. Н. Декоративно-прикладное искусство. — М., 1970. С. 48.

тематического плана, в фигурных формах отливали металлические изделия, покрывали их чеканкой. По мере роста мастерства начинают вводиться цветные эмали и глазури. Свои узоры, украшения мастера как бы «прикладывали» к предмету.

Изделие приобретало новый вид, становилось красивее, наряднее, богаче по цвету. При этом оно сохраняло свое утилитарное назначение, полезность. Ценился такой предмет уже не только за то, что был полезен, но и за мастерство украшения, тонкость работы и благородство материала. Позднее, в XIX в., эту область художественного освоения предметного мира определили как «прикладное искусство». Если предметы прикладного искусства выпускаются тысячами, предметы дизайна — миллионами, то декоративные изделия — в ограниченном количестве. В них художник проявляет свое мироощущение, свое «Я», свой, только ему присущий, индивидуальный вкус. Изделия, рожденные в творческих мастерских, проходя выставку, попадают в салон-магазин для продажи населению. Из них же формируются выставочные экспонаты, пополняются музейные фонды.

Необходимо отметить, что декоративно-прикладное искусство — это прежде всего народное искусство, которое помогает увидеть привычные вещи по-новому, понять красоту окружающего мира. Изделия народных мастеров отличаются глубоким чувством ма-

териала, органическим единством утилитарности вещи с ее декором, национальным колоритом.

За словами «народное искусство» стоят не просто важные явления в национальной культуре, а фундамент, на котором выросло здание мировой художественной культуры: народная поэзия и театр, музыка и танец, архитектура и изобразительное искусство.

Народное декоративно-прикладное искусство зародилось в глубокой древности и, подобно другим видам художественного творчества, поначалу вовсе не осознавалось как искусство. Просто люди делали необходимые им в быту вещи, создавая, как мы сейчас говорим, предметную среду: традиционное оформление жилища, костюм, бытовую утварь, орудия труда и боевое оружие. Весь трудовой народ творил этот предметный мир, отражая в нем свой общественный и бытовой уклад, своеобразное восприятие мира, представления о счастье и красоте, неповторимый национальный характер.

Народное искусство изначально связано с трудовой деятельностью человека и представляет материальную и духовную культуру. В основе своей оно имеет мифологическое, поэтическое отношение к миру, характеризуется эпическим переживанием мира, коллективностью творчества, связью с бытом. Это искусство развивается как коллективное творчество на основе преемственности и традиции, яв-

ляющей формой, связывающей современность с прошлым. Эпический характер образа определяется самим типом творчества, коллективным методом работы, основанным на подобности, повторе и вариации. Благодаря этому образная структура народного искусства сохраняет изначальный образ, входящий в синтез с его вариациями и новыми элементами. Место народного искусства в системе культуры определяется функциями — памятной, обрядовой, родовой, коммуникативной. Воспроизводство народно-ценностного начала определяет непреходящую роль народного искусства в культуре, его современность.

Источником народного искусства можно считать крестьянское искусство. В нем прослеживаются особенности трудовой деятельности, быта, а также верований и культов. Оно создает и оформляет предметную среду народной жизни, придает эстетическое выражение трудовым процессам, бытовому укладу, календарным и семейным праздникам и является неотъемлемой частью строя народной жизни. Объединяющим началом композиции народного искусства нередко выступает орнамент.

Говоря о народности декоративно-прикладного искусства, необходимо отметить, что, как правило, это искусство безымянное. «Личности художника <...> в ДПИ... вплоть до наших времен не придавалось большого значения, если не считать первых кузнецов, которые слыли

колдунами; обычно художников не отличали от простых ремесленников. В более поздние времена появляются упоминания об отдельных мастерах или мастерских, обычай же ставить подпись установился совсем недавно»⁴.

Изделия народных мастеров и вся их деятельность не существуют раздельно от школы. Школы народного мастерства — национальные, региональные, краевые — функционируют благодаря преемственности.

«Преемственность — это не просто передача потомкам того, что в свое время взято от предшественников, но и обогащение этого опыта собственными творческими достижениями. Изделия народных художественных промыслов ценятся и потому, что они сохраняют творческий характер труда художника-мастера, результатом которого будет неповторимое произведение искусства»⁵.

За творчеством одного мастера всегда стоит опыт коллектива, передающего из поколения в поколение преемственность традиций, отношение к жизни, скрепленное общностью нравственных идеалов, определяющих общие принципы творческой коллективности. Именно содержанием принципа коллективности, а не артельным характером

⁴ Анри де Моран. История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982. С. 9.

⁵ Максимович В.Ф. Народные художественные промыслы: Научно-методическое пособие для преподавателей и студентов высших и средних учебных заведений. — М., 1999. С. 64.

самодетельности, по словам М.А. Некрасовой, определяется народное в народном искусстве.

И если разрушается культура школы народного мастерства, значит пропадает направленность творчества, вырабатываемая традицией, падает творческая активность народного мастера.

Определение понятия «народный мастер» тесно связано со спецификой и содержанием народного искусства. Творчество народного мастера регулируется законом коллективности, то есть оно обязательно соответствует нормам, мировоззрениям школы, традициям. Оно обусловливается культурной преемственностью, развивается в коллективном творческом содружестве, при сохранении единства индивидуального и коллективного. Народный мастер представляет школу народного мастерства, реализуя ее традиции на основе известных образов и мотивов, используя метод варьирования. Выступает от лица школы как хранитель традиций и определенной художественной организации.

Степень личной талантливости в народном искусстве велика. В настоящее время личность народного мастера приобретает все большую значимость. Это стало возможным благодаря признанию, которое получает мастер, участвуя на выставках.

Однако необходимо отметить, что зависимость творчества мастера от норм школы не означает, что инициатива его как художника связана, а изделия его обезличены. Резуль-

тат работы художника в промысле тем значительнее, чем полнее проникает он в традицию, чем больше проявляется его личная индивидуальность, самобытнее оказывается созданное им творение. Творческая среда промысла в этом случае остается главной формирующей силой. Не случайно выпускнику училища, получившему специальность художника, приходится еще несколько лет поработать в промысле, чтобы перенять от лучших мастеров и навыки мастерства, и дух традиции.

Коллективность творчества — характернейшая черта народного искусства. Ведь почти всё в работе мастера было продиктовано многовековой традицией: выбор материала и приемы его обработки, характер и содержание декоративного убранства.

Одним из важных условий существования и развития традиционного народного искусства является массовость. Широкий диапазон возможностей изготовления и применения изделий декоративно-прикладного искусства позволяет привлекать к участию в работе людей практически всех возрастных групп, с различной трудовой и художественной подготовкой. Именно поэтому народное искусство так массово, так близко и понятно всем, так увлекательно и доступно.

Народные художественные промыслы — особая форма бытования народного декоративно-прикладного искусства, когда издавна живущие

в одной местности и занимавшиеся одним видом художественного ремесла мастера изготавливали те или иные изделия не для собственных нужд, а для рынка.

В основном центры изготовления предметов традиционного народного искусства располагались в маленьких городах, сёлах, деревнях, где жизнь людей течет медленно. Из-за географической удаленности от больших городов в таких местностях сохранялись древнейшие традиции русской культуры. Только в таких местах можно услышать старинные колыбельные и хороводные песни, увидеть русские печи, прялки, национальные костюмы, предметы быта и забавы. Только там, сохраняя вековые традиции изготовления изделий декоративно-прикладного искусства, люди из поколения в поколение передают свой опыт и секреты мастерства ученикам.

По словам М.А. Некрасовой, традиционное народное искусство в нашей стране развивались в четырех формах. «В *первой* форме народное искусство предстает не вычлененным из своей этнографической среды бытования. Оно связано с породившим его этническим и социальным бытовыми укладами. Это народное творчество сел Севера и Центра России, Приамурья, народов Камчатки, Средней Азии, <...> тех мест, где народное искусство тесно слито с сельской жизнью, ее бытовыми и духовными потребностями, определенным комплексом понятий и представлений. Народ-

ный мастер — носитель традиций национальных, региональных школ, его художественная деятельность неотделима здесь от коллективного народного творчества. Однако нормы и особенности школ не лишают творчество мастера подвижности и изменчивости.

Во *второй* форме — творчество единичных мастеров сохраняет коллективный опыт традиций... Народные мастера, перенимая культурные традиции от предков, создают произведения особого исторического смысла. Они становятся «памятными» и своей связью с прошлым, с историей края, и с конкретным местом.

Третья форма представляет собой стихийное развитие народного художественного промысла. Новый вид возникает сам, иногда совсем неожиданно и как будто бы случайно, хотя для этого всегда имеются скрытые причины. К примеру, роспись по дереву Полхов-Майдана.

В *третьей* форме народное искусство функционирует весьма интенсивно: обновляет свои формы, развивает свои навыки и приемы, но, в сущности, не изменяет своей целостности, что и обеспечивает ему развитие и признание. Художественная идея, технический навык быстро перенимаются у соседа, дополняются и развиваются в творчестве коллектива. В такой напряженной, импульсивной работе многих что-то утверждается, а что-то отбрасывается, складывается и закрепляется система, оттачивается вкус отдельного мастера и всех вместе.

В четвертой форме — деятельность художественного промысла представляет мастерская с производственным оснащением, механизацией подсобных работ; народный мастер в своей творческой деятельности здесь значительно связан тиражированием образцов и принципами промышленного планирования, что заметно подавляет творческую волю народного мастера. Он перестает выступать как творец и носитель культурной традиции, часто превращаясь в безликого копииста безликих изделий. С очевидностью такая метаморфоза предстает там, где живые очаги народного искусства пытаются превратить в фабричное производство.

В четвертой форме развития народного искусства — в мастерских — из-за отсутствия научных методов организации и часто потребительского отношения к традиции всё больше и больше теряется народный характер творчества, но не перестают, тем не менее, оставаться народными школы традиционного мастерства. Всегда сохраняется и в этой ситуации потенциальная возможность, при соответствующих условиях, их полноценного возрождения. Ярким примером того в истории являются Палех, Хохлома и др.

Каждая форма отражает свой уровень системы народного искусства, в каждой действуют законы традиции и коллективности, формирующие культурную память. Все четыре формы определяет общая

структура творчества, но в каждой индивидуальное начало, личностное выступает в разных качествах и связях с коллективным»⁶.

Народное искусство живет веками; его навыки традиционно переходят из поколения в поколение, претерпевая лишь частичные изменения. В современном мире оно, несмотря на распад многих традиционных форм производства изделий, сохранило свои характерные черты и традиции — в русской игрушке, в обработке дерева, металла, в росписи, вышивке, кружеве, керамике и т. д.

Выше мы уже говорили о том, что с расширением промышленного производства возникает художественная промышленность.

Художественная промышленность — это промышленное производство серийных и массовых художественных изделий, сочетающих утилитарные и эстетические качества, составляющих существенную часть бытовой материальной и художественной культуры общества. Областью художественной промышленности является производство предметов быта: посуды, мебели, тканей, ковров, одежды, обуви, игрушек, ювелирных украшений и пр. Многие из них выступают в качестве собственно художественных произведений и могут быть отнесены к декоративно-прикладному искусству (например, многие изделия

⁶ Народные мастера. Традиции, школы. Сб. статей / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. Вып. 1. С. 12.

фарфоровых заводов: им. М.В. Ломоносова, Дулёвского, Дмитровского). Наряду с методами декоративно-прикладного искусства в сфере производства используются методы дизайна (особенно в проектировании мебели, осветительной арматуры и пр.): его развитие предоставляет возможность придать художественные качества изделиям промышленности (не только легкой). Однако традиционно к художественной промышленности относится лишь то производство, высшей целью которого служит создание произведений искусства и которое осуществляет промышленное тиражирование художественных образцов. Исторически оно появляется рядом с художественным ремеслом в период развития машинного производства, что влечет за собой постепенное снижение эстетического качества изделий, дошедшее в XIX веке до критической точки. Во избежание порчи продукции уже на мануфактуры (XVI–XIX вв.) приглашался специалист-художник, а с возникновением дизайна на производство приглашался художник-дизайнер. Постепенно разрыв между ручной и машинной продукцией преодолевался. В современных условиях постиндустриального общества и консюмеризма (общества потребления) роль эстетического фактора повышается⁷.

⁷ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. — М., 1997. С. 665.

Говоря о декоративно-прикладном искусстве, нельзя не затронуть такое определение, как декоративность, которое произошло от латинского *decoro* — украшаю. Декоративность — качественная особенность произведения искусства, определяемая его композиционно-пластическим и колористическим строем и выступающая как одна из форм выражения красоты. В той или иной мере декоративность проявляется во всех видах пространственных искусств (архитектура, ДПИ, дизайн, скульптура, живопись, графика, фотография и др.), а в декоративно-прикладном искусстве служит главной формой выражения содержания и художественной образности.

Первичный смысл декоративность приобретает в орнаменте, в основе которого — предметная форма; она постепенно превращается в символ, который в свою очередь — в декоративный мотив (круг солнца, линия волны или змеи, рог козла, позвонок барана, лист, цветок, конь, рыба, птица, «мировое дерево» и т. д.).

Второй свой смысл декоративность получает в процессе синтеза искусств, связи с окружающей предметно-пространственной средой через отношения частей и целого. Украшающий узор (или изображение), видоизменяясь по форме, понижается идеей украшаемого предмета, что придает предмету большую красоту и цельность. Так, узор или рисунок, украшающие прялку, вазу, ткань и т. п., видоизменяются, сочета-

ясь с целым, укладываются в границы предмета, отвечают его пропорциям, следуют его членениям, ритму и назначению, в результате приобретают свою тему, особый композиционно-пластический строй, стилизованный характер.

Декоративно оформленное изделие может и само выполнять декоративную функцию и соответственно строиться как украшение по отношению к другому целому, к архитектуре и природному окружению. Например, скульптура в романском или готическом соборе вытягивается или уменьшается в своих пропорциях, переламинается на переходах от одной стены или архитектурной детали к другим, обращается ко всем окружающим предметам, ищет с ними союза, родства или контрапункта, полифонически согласуется с ними. Из такого «диалога» орнамента с предметом, предмета или изображения с архитектурой рождается декоративная форма произведения, приобретающая преображенный, условный, ор-

наментальный, метафорический характер. В разные эпохи и у разных народов такая взаимосвязь приобретает свои черты.

В структурном отношении декоративность выступает в двух качествах:

- как внутренняя декоративность, органически присущая конструкции, композиции, форме;
- как внешняя декоративность («декор») — дополнительное украшение.

Предмет становится декоративным благодаря своим внешним связям, которые одновременно касаются его собственных структурных характеристик. Так, в ювелирном искусстве мастер не только создает форму как украшение, но и стремится достичь ее завершенности, благодаря чему внутренняя и внешняя декоративность встречаются, синтезируются. Качество декоративности требует особых приемов и художественно-образного типа мышления.

§ 2. Семантика основных образов народного искусства

Любое искусство является отражением национальной философской мысли. Народное искусство России содержит в себе специфику русского мировоззрения, которое объединяет христианскую религию и древнеславянскую мифологию. Своеобразная смесь, казалось бы, несовместимых частей приобрела причудливые формы.

Народное декоративно-прикладное творчество — это искусство условное, не копирующее действительность, а отражающее жизнь обобщенно, причем специфическим языком. Оригинальность эта предопределена эхом языческих времен. Само же содержание произведения народного искусства символично, аллегорично, сказочно и становится

понятным во всей многогранности не сразу.

В отличие от других видов художественного творчества произведения народного декоративного искусства — это в большинстве своем утилитарные бытовые предметы (хотя роль его не ограничивается только практическим применением). Используемые в качестве художественного изделия в быту, в праздничном или каком-либо ином обряде, они обретают важное значение, сопровождая человека от колыбели до последних дней его жизни.

Каждый предмет народного искусства наделен собственным художественным образом. В этих образах закладывался тайный смысл. Это могла быть сила оберега или просьба о выздоровлении, хорошей охоте, богатом урожае.

Понимание роли изображений в народном искусстве отличается от такового в искусстве станковых форм. Изображение не получает главенствующего значения, а является в большинстве случаев лишь одним из компонентов при создании образа вещи, что отвечает духовным потребностям народа. Изучение содержания народного искусства приобретает в настоящее время первостепенное значение не только для теории, но и для практической работы, связанной с его дальнейшим развитием. Народное искусство — явление духовной культуры и как таковое участвует в важных моментах жизни, утверждая отношение к нему, выработанное народным обще-

ственным сознанием. Красота скромных и простых предметов будничного обихода связана с пониманием народом самой жизни как проявления прекрасного, с осознанием важности каждого предмета, необходимого в быту, с верой в то, что хорошая вещь приносит в дом благополучие. Увлеченность созидательным трудом заставляла человека стремиться к совершенству создаваемой вещи, а совершенство вещи утверждало достоинство мастера.

Мастера, изготавливавшие предметы быта, изучали явления природы, её естественные формы. Они воспринимали целостность и гармоничность этих форм как эстетические критерии. Лёгкость движения утки, плывущей по воде, наводила на мысль о конструировании ладьи, а пластика ладьи-птицы становилась эталоном красоты.

Наблюдения за природой способствовали возникновению образов-метафор, общих для многих народов. Образы птиц и небесных светил связывались при этом с символикой жизни. Потребность в познании мира и отражении человеческого опыта в произведениях народного искусства требовала, чтобы зритель был готов и способен за контуром коня, птицы увидеть нечто большее, чем животное и птица, — человеческий мир. Многозначность символов-образов в народном декоративно-прикладном искусстве представляет определенную трудность. Она заключается не только в многозначности, но и в сложившемся стереотипе взгляда на

наследие прошлого. Условный язык народного искусства сложен для нас и потому, что огромен разрыв между характером образного мышления мастеров прошлого и нашим восприятием, воспитанным на современных формах профессионального искусства. Нам необходимо осознать, что *символ* — это образ, взятый в аспекте своей знаковости, что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа⁸. Во всяком символе как бы складывается нечто неизвестное, загадочное, таинственное, что еще нужно разгадать. И поэтому необходимо понять, что символ:

- является живым отражением действительности;
- подвергается той или иной мыслительной обработке;
- становится орудием «переделывания» самой действительности.

Символ вовсе не обязан быть художественным образом, но он наделяется художественной ценностью. Он является очень важным и подвижным, рождающим многочисленные или даже бесчисленные разнообразные закономерные структуры.

Среди предметов, постоянно используемых в будничной обстановке, были такие, которые особенно почитались благодаря их роли в быту (детские колыбели, хлебницы, солонки, шкафчики-поставцы, расшитые полотенца, игрушки и пр.). При

выполнении этих изделий использовались различные изобразительные средства и разнообразный художественный язык, который В.М. Вишневская разделяет на «символично-поэтический» и «иллюстративно-повествовательный».

Символично-поэтическая система ведет свое начало от знаков-символов, связанных с поклонением силам природы. В ее основе лежат древнейшие мотивы солнечных дисков, воды, дерева жизни и др.

Разнообразие основных образов в народном искусстве России не столь велико. Самый распространенный из них — *дерево*.

Издrevле человек собирал коренья. Дереву люди обязаны жизнью. Оно вошло в сознание, фольклор. У некоторых народностей дерево является тотемом, мифическим предком племени. Дерево — это и дом, и храм, и тепло, и последнее пристанище. Дерево — это божество, управляющее солнцем и дождем, ведающее вопросами плодородия, брака и деторождения, а также обновления, омоложения и бессмертия. Оно представляло собой некую проекцию мироздания: корни дерева — это знак подземного мира; стволу соответствовал земной мир, а кроне — небо. Многие герои фольклора попадают на небо, поднимаясь туда по ветвям дерева, где им встречались олени и лосихи.

Культ дерева можно видеть в ритуалах и обрядах русского народа, некоторые из которых живы и по сей день. Например, нельзя выметать

⁸ Философский энциклопедический словарь / Под ред. С.С. Аверинцева и др. — М., 1989. С. 581.

сор из избы, хлестать себя веником, в последний четверг перед Троицей рубили березу, обряжали в женское платье, украшали лентами и лоскутами, несли в деревню, а затем топили в реке, чтобы вызвать на поля дождь. Магия исчезла, а осталась привычка.

Трехчастные композиции на прялках, передающие деление мира на подземелье, землю и небо, часто соединяются именно деревом. В вышивке в сюжете «троицы» между конями или конниками стоит дерево. В домовой росписи Южного Урала центральным мотивом является изображение дерева или куста в вазоне. Несколько ярусов цветов на цветущем кусте означало смену поколений в семье (прародителей, родителей, детей) (рис. 1). Образ дерева, воплощенный в народном искусстве, несет следующие значения:

- тотема (мифического предка рода);
- рода вообще (корни — предок, ствол — сам род, листья — дети, обреченные на умирание, в отличие от ствола и корней);
- мироздания (корни — подземелье, ствол — земля, корона — небо);
- брака, обильного плодородия;
- смены времен года, солнца и дождя;
- жилища (дерево укрывает в себе героев, давая им тепло и защиту);
- пищи (яблоня дает молодильные яблоки);
- рождения, смерти, воскрешения.



Рис. 1. Образ дерева в народном искусстве

Если сначала тотемом человека было дерево, то со временем, когда человек постепенно становится охотником, предком-тотемом становится зверь. Одним из первых и древнейших тотемов охотничьего периода племен на территории нашей страны, судя по многочислен-

ным следам, оставленным в фольклоре, обрядах, ритуалах, в народной игрушке, был *медведь*.

Медведя изображают игрушки глиняные и деревянные (рис. 2). Образ медведя воплощен во множестве сюжетов народной скульптуры. В тотеме медведя заключается весь космос человека — от миропонимания до быта. Медведь — излюбленный герой сказок. Обращение к нему уважительное — «старик», «дедушко», «Михайло Потапыч», да и само имя медведь — «ведающий, где мед» — иносказание, знак тайны. Таким образом, в глиняных образах медведя заключены смыслы:

- тотем, предок, родич;
- божественная сила, символ могущества, плодородия (созвездия Большой и Малой Медведицы).



Рис. 2. Образ медведя в народном искусстве

Пройдя стадии тотема и божества, глиняный зверь становится глиняной игрушкой, которая несёт в себе следы прежних значений, сохраненных народной памятью.

Медведь борется с человеком, медведь ходит по ярмаркам вместе с человеком, ручной медведь лечит человека, ложась на него телом и перенося хворь на себя.

В отличие от медведя, *олень* всегда на расстоянии, всегда далеко, в движении, в скорости; мелькнул — и пропал. Но и олень дал человеку так много, что народная память чтит его так же, как и медведя. Мы можем это понять благодаря сохранившимся силуэтам оленей в древних пещерах, глиняным оленям-сосудам. До наших дней дошли традиции изображений оленей на яйцах-писанках, в вышивке, в росписи, в плетении (рис. 3, 4).



Рис. 3. Образ оленя в народном искусстве

Олень (лось) — один из главных тотемов славян. Образ оленя в русском искусстве народов Севера и прилегающих областей получил широкое распространение. Он прочитывался как знак дождя. Олень вызывает дождь, цепляя рогами тучи. Этот образ почитался многими народами Севера и Сибири. В представлении крестьян олень приносил счастье и веселье и был связан с аграрным и скотоводческим культами, в частности с праздником бога-громовика Ильи-пророка. Культ оленя был распространен очень широко, хотя и не в той степени земной близости и родства с человеком, как медведь. Медведь живет по тем же законам, что и человек, нарушая или выполняя их, а олень только является человеку, пробегая перед ним. Например, сказка о золоторогом олене Афанасьева, или «Серебряное копытце» П. Бажова.

Эта жизнь на скорости, пугливость, внезапность появления, загадочность и определила небесную семантику оленя.

Время появления следующего тотема более позднее, когда появились лук и стрелы, а олень стал более доступен охотнику. Когда доступные звери были уничтожены, охотнику приходилось идти на далекие расстояния и ориентироваться по звездному небу. Вероятно, поэтому олень в сказках у северных народов сюжетно связан, как правило, с небом.

Олень — знак удачного брака, знак обильной жизни. Изображение оленя присутствует на одном из ри-

туальных подарков жениха — прялке. Оленьи рога украшали древние жилища. Рогаты фигуры на вышивке (полотенцах, одежде, подзорах, покрывалах). Два оленя, сведенные головами, — сюжет женского кокошника. А также сюжеты, как два оленя слева и справа от дерева, или два оленя — головы в разные стороны с одним туловищем — «ладья» — на вышивках (см. **рис. 4**).

Олень — не только тотем и знак неба, но и знак славянских богинь — покровительниц рожениц. Образ оленя широко представлен в глиняной игрушке — каргопольской, филимоновской, абашевской и др.

На протяжении многих веков зверь казался человеку всемогущим. Но в дальнейшем, когда люди стали заниматься земледелием, они поняли, что есть более могущественные силы, управляющие сменой времен года, дающие солнечное тепло и дождь. И в этом смысле воля зверя не могла помочь им выращивать и собирать урожай. Эту власть нужно было воплотить во что-то им ведомое. И человек наделил эту силу чертами женщины, рожавшей и выращивающей свое дитя. Так в народном искусстве появился образ «бабы».

Сюжет «куклы», или «бабы», стал самым многозначным сюжетом народного искусства. Изображения женской фигуры найдены в глиняной и деревянной игрушке, вышивке, росписи (**рис. 5**). Баба становится культом, когда на смену охотничьей эпохе пришло время

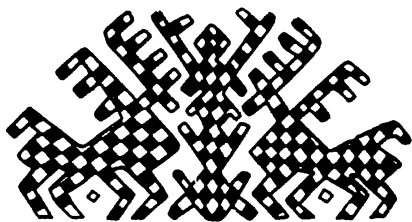


Рис. 4. Образ оленя в народной вышивке

земледелия и скотоводства. Памятуя тотемы, которые считались предками данного племени, головы баб украшались рогами всех видов — от лосяных до коровьих. Существовали и женские рогатые головные уборы. В некоторых областях этот головной убор носили только молодые женщины, способные к деторождению, старые меняли его на безрогий. Тайна и чудо рождения, которым наделена женщина, воспринимались как некая могущественная сила, которая отождествлялась с силой плодоносящей земли. Знак плодородия, размножения был первым смыслом, который содержался в ритуальных глиняных фигурках бабы.

Непродолжительный смысл образа бабы имела богиня Мокошь, или Макошь, — покровительница воды, хозяйства, семейного очага, женских работ. Ее изображения остались в глине, на тканях и в вышивке (рис. 6).

Изображения и глиняные фигуры, в которых был закреплён сюжет «бабы», со временем сильно изменился. Образ «бабы» трансформи-

Рис. 5.
Изображение
женской фигуры



Рис. 6. Изображения Макоши в вышивке

ровался — стали изображать в барежах, девок в модных жилетах и с зонтиками.

Конь — в жизни многих племен имел большое значение. Поначалу конь являлся тотемом, а впоследствии был наделен божественной силой и стал знаком солнца и неба. Конская голова на носу лодки связана с представлением, что, когда солнце садится в море, его везут на ладье. «Ладья» на русской народной вышивке изображалась как два сросшихся туловища коня (рис. 7).

Обычно в сюжете «троицы» посередине изображаются дева с со-

лярными знаками (ромб, крест) или дерево. Справа и слева — кони или конники. Два солнца, солнца восходящего — справа и солнца заходящего — слева, зари утренней и зари вечерней. Возможно, и более широкое толкование этих двух конников-коней-солнц. «Справа — весна-красна, слева — осень-матушка» — так объясняются сюжеты вышивки. Конники — знаки времен года и равноденствий, зимнего и летнего, которые народ отмечал праздниками и обрядами. Также конник или конь символизировал могущество, грозу, молнию, был знаком плодородия и хорошей погоды. Без конника, коня

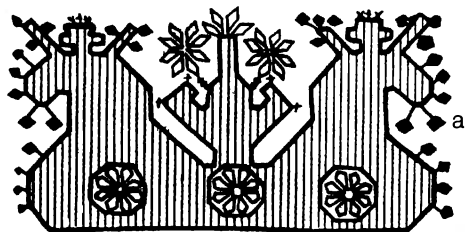
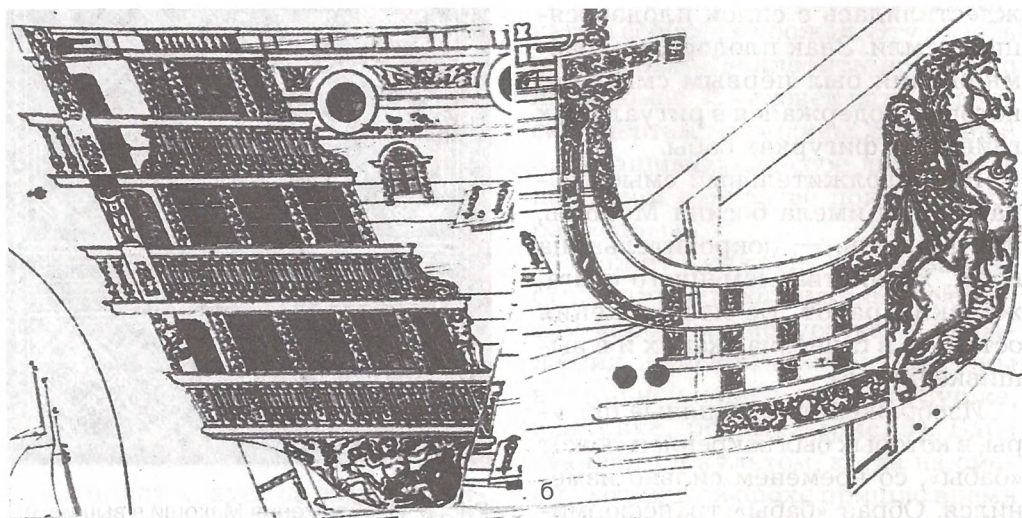


Рис. 7. Изображения коня в вышивке (а) и конника в носовой части корабля (б)



не обходился ни один праздник земледельческого цикла. Изображения коня очень часто встречаются в глиняной игрушке, в вышивке, росписи и резьбе по дереву.

Птица — не такой многозначный образ, как конь, олень, дерево. В большинстве композиций у него вспомогательные функции. Зато он более распространен, и в количественном отношении среди народной игрушки, росписи, вышивки птица занимает первое место. Птица — это не тотем, не божество. Она лишь сопровождает их изображения в вышивке, в глиняной игрушке, на наличниках, на головных уборах (кокошник-кокошь — это петух и курица); свадебные ковши вырезались в форме птиц.

Анализ характерных для уральской росписи композиций говорит о том, что изображения птицы прочитывались по-разному в зависимости от места, где они были помещены, от роли той вещи, которую они украшали, и от сочетания с другими мотивами. Птицы могут парить над многоярусным букетом, поставленным в вазу, сидеть на вершине цветущего дерева, располагаются по сторонам ствола у корня.

Симметричная композиция, состоящая из дерева с парным изображением птиц, содержит пожелание благополучия (см. **рис. 1**). И если в росписях прялок этот мотив обращен к женщине, к хозяйке, то в домовой уральской росписи — ко всей крестьянской семье.

Золотые птицы на белых закрученных ветвях верхнего яруса

дерева, в соседстве с окруженным сиянием цветком — изображение солнца с его золотыми вестниками. Такая же композиция, написанная на входной двери, служила пожеланием добра. Трактовка образа некоторых птиц (например, петуха), ассоциировавшаяся с образом солнца, определила их место в картине мира, отображенное и в домовой росписи. Золотые птицы, как правило, размещены в верхней части среднего яруса или в верхней его части.

Содержание мотива птицы на дереве очень широко. Наряду с символом *солнца* оно может быть и своеобразным символом *смерти*: «В темном боре на дубу сидит птица, всяк ее боится, никто от нее не уйдет: ни царь, ни царица, ни красная девица, ни рыба в море, ни заяц в боре»⁹.

В уральских росписях выделяют несколько иконографических типов птиц, созданных с разными оттенками содержания композиции. Чаще всего встречаются петушки и курочки, написанные в быстрой маховой манере в два-три приема, с четко очерченным силуэтом, или павлины и павы в более торжественной позе, которых рисуют около дерева, тогда как сов и филинов пишут на его ветвях. Петухов и курочек иногда усаживают на отдельной ветке. Эта условная опора подчеркивает некоторую независимость их от древа жизни.

Обобщенный образ птицы — символ счастливой жизни — во-

⁹ Загадки / Сост. В.В. Митрофанова. — Л., 1968.

плотился в динамических петушке и курочке сибирского Зауралья, лирической Жар-птице Прикамья, пышных, торжественных павлине и паве Среднего Урала. В стенописях Прикамья помимо Жар-птицы часто встречались совы и филины в классической композиции с деревом, где они сидят на верхушке в паре с той или другой птицей, в зависимости от района ее обитания.

Изображения совы или филина, написанные на ставнях, дверях, над ними по обеим сторонам, выполняли охранительную функцию.

Совершенно другой оттенок приобретает эта пара на цветущем дереве в подпорожье, у ног кровати хозяев. Здесь они тоже охраняют покой, но то, что их две и написаны они в сочетании с парой голубей у изголовья, придает им дополнительный смысл — пожелание блага супругам¹⁰.

Мотиву птицы было свойственно и общефольклорное его понимание как символа невесты. На прялках и других предметах, связанных со свадебным обрядом, птица уподоблялась невесте. Она приобретала женственный облик, в ней подчеркивалось изящество, нарядность. В лапку вкладывался цветок. В росписи уральских прялок часто встречается композиция с двумя птицами — символом счастливой супружеской пары. Такую композицию раскрывает свадебная песня:

¹⁰ Бардулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.

Мне привиделся сон:

Будто у нас на широком дворе
Выросла травонька шелковая,
Расцвели цветки аленькие.

Ходил павлин с павушею.

Тот-то павлин: «Я — господин,

Ишо пава — жена моя

Свет Надежда-то Митриевна,

Алы цветики — дети мои»¹¹.

В варианте «русской троицы», вышитом на полотенце, птицы сопровождают изображение дерева, человеческой фигуры, солярных знаков. В калужской глиняной игрушке в многофигурной композиции справа и слева от человеческой фигуры также изображены две птицы.

Традиционно птица с раскрытыми крылами символизировала солнце в зените, а помещенная в круг (солярный знак), как бы усиливала власть светила.

Обособленно стоит изображение птицы Сирин — самого любимого образа в русском декоративном искусстве (рис. 8). В дохристианские времена Сирин, как и античные сирены, была наделена сильным голосом, который завораживал людей, сводил их с ума. Во времена языческого поклонения божественным силам природы птицу Сирин изображали с открытой грудью. Она воплощала собой кормилицу рода, женское начало природы. После принятия христианства образ ее изменился. Она превратилась в божью посланницу. Около

¹¹ Серебренников В.Н. Меткое слово. Песни-сказки. Дореволюционный фольклор Прикамья. — Пермь, 1964. С. 193.



Рис. 8. Изображения птицы Сирин в росписи и резьбе по дереву

изображения птицы можно было встретить надпись:

«Райская птица, зовомая Сирин,
Глас ея пении зело силен».

Хотя она прилетала раз в сто лет из Рая, ее нужно было вовремя заметить и «перекричать», чтобы легковверные люди не прельстились на заманчивые песни и посулы и не пошли бы за ней следом, отчего обязательно бы погибли.

Мораль была такова: птица посылалась во искушение человеку, но он должен оставаться на земле и делать свое дело до срока, пока Господь сам не призвет его. Поэтому часто изображали птицу, смотрящую на зрителя строгим испытующим взглядом.

Возможно, в образ птицы позже вошли черты образа сирен, известных нам благодаря поэме Гомера «Одиссея» русалок, которые у северных народов были связаны с водой, а у южных — с раститель-

ностью, урожаем. В представлении южных племен русалка летала над полем и жила на деревьях, она была птицей с человеческим лицом. Русалка — это птица-дева, это дух растительности, способствующий хорошему урожаю.

Зимой в холодные дни девушки-крестьянки сидели при лучине над прялками с изображением птиц. Они пели, ожидая весны с зеленью, светом, теплом и птицами. Птица олицетворяет весну, тепло, солнце. На весенние праздники пекли ритуальное печенье в виде птиц — «жаворонков». Птицы сопровождали солнце, а иногда и заменяли его изображение. Широко был распространен сюжет птицы в глиняной игрушке. Птицы — гудки, свистульки, свистушки, дудки — имели значение оберега.

Птица участвовала в поминальных обрядах, например в праздник «Свистуны» в память об усопших и погибших. Она была знаком вос-



Рис. 9. Изображения льва

крещения природы, пробуждения земли, рассвета, знаком хорошего урожая, счастливой семьи.

Лев — страж дверей, сундуков и прочей утвари (рис. 9). На своей родине, в странах Востока, он считался божеством благодаря своей свирепости и силе. Наверное, поэтому как эмблему этой силы льва часто изображали на гербах.

В первые века нашей эры лев перекочевал с востока на Русь. Однако в представлении наших предков характер зверя изменился. Он утратил черты свирепого и злого хищника. В нем остались черты, которые русский человек ценил превыше всего, — сила, мужество и благородство.

Неизвестно почему так изменились черты льва. В старину ходила легенда о пустыннике и льве: «Как-то повстречался отшельнику в глухих местах лев. Он страдал от попавшей в лапу занозы и страшно ревел. Но пустынник не испугался и помог ему. Благородный лев не пожелал расстаться с добрым пустын-

ником и поселился вблизи его обители. Он даже перешел на растительную пищу и стал помогать людям»¹². С тех пор часто можно встретить изображение льва-вегетарианца с листиком вместо кисточки на кончике хвоста и большими человеческими глазами.

Образ льва стал на Руси весьма распространенным. Его изображение можно увидеть в скульптуре и на изразцах, в изделиях из металла и дерева, в рисунках тканей. Изображение этого зверя встречается даже в иллюстрациях древних церковных книг, где он фигурирует как «борец со злом» или как «каратель за грехи человеческие».

Помимо образов реально существующих животных в народном декоративном искусстве встречаются мифические образы — грифоны, единороги, русалки-берегини и др.

Грифон — фантастическое существо, олицетворяющее высшие

¹² Величко Н. Роспись: Техники. Приемы. Изделия. — М., 1999. С. 16.



Рис. 10. Изображение грифона

силы, союз неба и земли. Голова и туловище у него орлиные, а туловище льва (**рис. 10**). Так же как и лев, грифон пришел на Русь с Востока, где он считался символом царской власти. Россиян он привлек своей храбростью и силой. Своим могуществом грифон превосходил льва.

В XVIII веке в книге о природе наряду с описанием коня или собаки дается описание грифона как реального обитателя сибирских лесов. «Гриф — это пернатое четвероногое животное, похожее на льва, только с крыльями и головою орла. Обитают они в Азиатской Скифии (т. е. Сибири), владеют золотом и серебром. Эти жестокие безжалостные птицы набрасываются на тех, кто покушается на их богатства, — как будто наказывают за корыстолюбие»¹³.

Грифона часто изображали на крышках сундуков. Свирепый

¹³ Буслаев Ф. Критика о русских народных книгах и лубочных изданиях. // Отечественные записки. Т. СXXXVIII. Отд. III. С. 41.



Рис. 11. Изображение единорога

зверь охранял ценности владельца сундука.

Единорог (индрик) — древний символ луны, целомудрия, морального совершенства (**рис. 11**). Изображенный у древа жизни вместе со львом, символом солнца, означает единство природы, женское и мужское начала. С XVI века на клейме Московского печатного двора появились лев и единорог. Заимствованный и дополненный народными художниками, этот сюжет был перенесен на сундуки, прялки, коробки.

Русалка-берегиня — хранительница вод. Её распущенные волосы символизировали волны, а открытая грудь — питательную влагу Матери-природы. В руках она держит водяные лилии (**рис. 12**).

Полкан — полуконь-получеловек (**рис. 13**). Попал к нам впервые вместе с библейским сказанием о мудром царе Соломоне, в котором Кентавр, родной брат Соломона, помогает ему во всех делах. Образ Кентавра



Рис. 12. Русалка–берегиня.

прочно вошел в русский фольклор, и в своих сказках Кентавр, а на русский лад — Полкан, стал олицетворяться с богатырем могучим, бесстрашным, быстрым. Один его шаг равнялся семи верстам.

Кроме основных образов, в народном искусстве встречаются второстепенные «баран», «корова», «козел», «лягушка».

Изображение *барана* распространено в южных районах России. Оно означает богатство, знатность, жизненный успех. И если изображение барана встречается довольно редко, то изображение коровы и козла присутствуют почти во всех народных промыслах. Они, как правило, связаны с плодородием. Рога символизировали плодородие и могущество.

Бараны, коровы, козлы, волы были жертвенными животными, которых убивали во время обрядов с целью задобрить богов, отвести беду, послать дождь на поля во время засухи, вымолить хороший урожай (рис. 14).

Лягушка встречается в народной вышивке, глиняной игрушке и связана с плодородием и деторождением. Отсюда вышитые русскими народными мастерицами существа в позе лягушки на женской одежде, простынях и полотенцах, которые использовались в обрядах свадьбы и рождения, а также в обрядах, связанных с сельскохозяйственным календарем.

Выше мы рассмотрели содержание основных изображений птиц, зверей, человеческих фигур, используемых в народном искусстве. Далее рассмотрим орнамент, которым на-



Рис. 13. Изображение Полкана в народной росписи

родные мастера украшали домашнюю утварь, игрушки, одежду.

Круги, ромбы, кресты, квадраты, треугольники также полны символического смысла. Расписывая ими игрушку или прялку, выполняя вышивку, народные мастера как бы переписывают созданные нашим предком неповторимые «письмена». Эти «письмена» полны значений, накопившихся в них за многие века и тысячелетия.

Орнамент в своем первоначальном виде — это магическое письмо, которым покрывалась поверхность пещер, человеческих фигур и посуды. Позже эти магические знаки были перенесены на вышивку, прялку, глиняную игрушку и стали декоративными знаками. Русский фольклор и летописи сохранили множество примеров участия этих немых заклинаний в магических обрядах и ритуалах, которыми наши предки пытались воздействовать на



Рис. 14. Образ коровы в народном искусстве

природу и мир. Например, «обыденное» полотенце, которое за одну ночь или за один день вышивало село, пытаясь оградить людей или животных от мора или ища защиты от стихийных бедствий — засухи, града.

Первые орнаментальные знаки, которые и теперь встречаются в росписи игрушки, вышивке одежды и полотенца, скорее всего, были связаны с магией периода первобытной охоты. Один из них носит название *коврово-меандрового* или *ромбо-меандрового* — это ромбы разной формы с прерванными линиями, заходящие один в другой. По предположению В.И. Бибиковой, такой орнамент образовывался на косом или прямом срезе бивня мамонта. Этот рисунок, перенятый народными мастерами у природы, пережил тысячелетия и дошел до наших времен. Сила зверя заключалась в бивне мамонта, это было его оружие. Рисунок бивня для первобытного

человека означал силу и могущество, в которых нуждался человек, отправляясь на охоту. Пересекающиеся ромбы — знак счастливой охоты, удачи. А поскольку от того, насколько удачно сложится охота, зависела жизнь человека и его рода, то ромбо-меандровый узор можно назвать знаком жизни.

В более поздние периоды развития человеческого общества, когда человек обеспечивал своё существование не только охотой, но и земледелием, и скотоводством, он не забыл этот знак, ставший для него знаком земли и плодородия. Для того чтобы поля были щедры на урожай, человек вышивал этот узор на ткани, вырезал на дереве, украшал им глиняную ритуальную скульптуру (рис. 15).

Со временем знак ромба стал знаком неба, солнца, земли. В северодвинских вышивках ромб-земля, ромб-солнце встречаются достаточно часто. Например, каргопольская глиняная игрушка и поныне украшается орнаментом, одним из

элементов которого является ромб, хотя его магический смысл давно утрачен. Знак ромба активно использовался в мезенской росписи, символизируя распаханные и засеянные поля, заливные луга и т. п. (рис. 16).

Ромбические знаки орнамента иногда укладываются в особые композиции, несущие в себе дополнительное содержание, например, восхода и заката солнца. У наших предков бытовала каждодневная магическая церемония очищения водой: утром — от ночных страхов и ужасов, вечером — от дневных тягот, забот и усталости. В обряд очищения водой входило и вытирание лица полотенцем. Утром лицо вытиралось нижним концом, где ромбы создавали композицию восхода, т. е. внизу вначале шла широкая полоса, далее следовали более узкие, заканчивавшиеся самой тонкой полоской. Вечером, наоборот, верхним концом, где композиция символизировала закат, — сначала

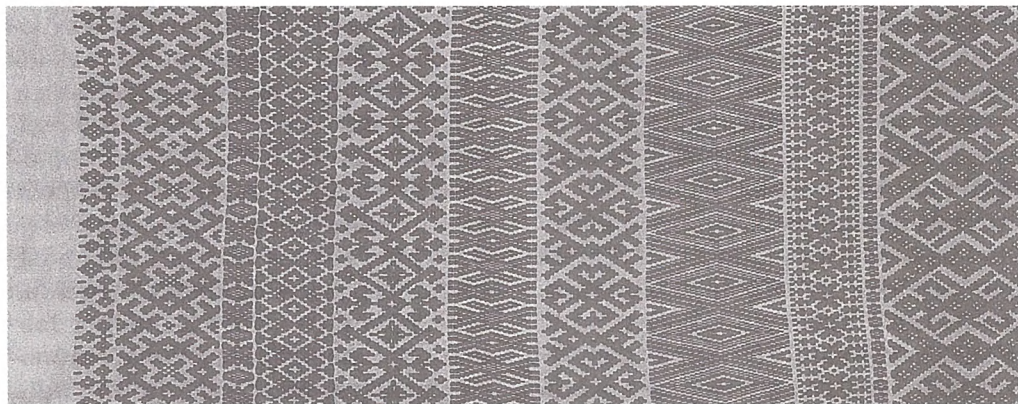


Рис. 15. Различные варианты ромба в народной вышивке

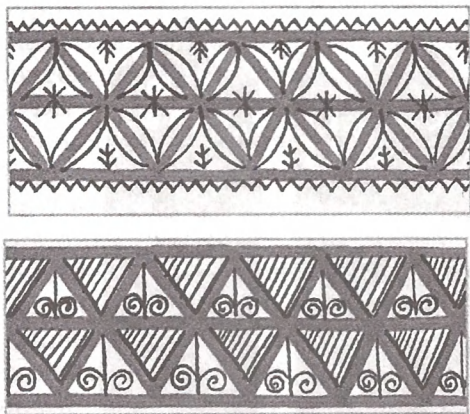


Рис. 16. Различные варианты ромба в мезенской росписи

ла тонкая полоска, а потом все более широкие полосы.

По сей день мастера народной игрушки Каргополя, Филимонова и Костромской области учитывают и используют ромб как элемент узора.

В период развитого земледелия появляется новый знак — знак засеянного поля, *квадрат с вписанным в него крестом и точками* (знаками зерна) (рис. 17). Этот знак плодородия, изобилия, удачи можно встретить как на глиняном алтаре для первых плодов урожая, так и на глиняной ритуальной женской скульптуре. Очень часто повторялся он на прялке и на вышивке, на оренбургских платках и шалях.

И все же ни один из знаков не сохранился в таком обильном разнообразии, как знак, несущий в себе символику солнца, так называемый *солярный знак* (рис. 18). Он являлся одним из широко распространенных мотивов народной росписи. В старых

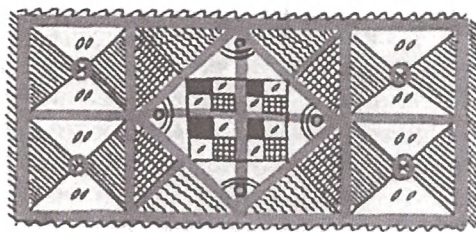


Рис. 17. Символ поля, пашни в мезенской росписи

крестьянских жилища лучистыми розетками с угловыми сегментами украшали ворота, калитки, двери, ставни. Такая композиция на протяжении всех этапов развития этого искусства имела магическое содержание, связанное с культом солнца. На протяжении тысячелетий солнце получило огромное число вариантов изображений. В основном солнце символизировали различные кресты, как в круге, так и без него. Одним из таких изображений был *движущийся крест*, свастика — древнейший знак коловорота, движения солнца.

Крест в круге весьма схож с изображением колеса в колеснице племен, которые три с половиной тысячелетия назад пришли в Индию. Эти колеса тоже имели четыре спицы, т. е. абсолютно соответствовали изображению одного из вариантов солярных знаков — крест в круге. Колесо для племен, пришедших в Индию, было знаком могущества, власти. Возможно, поэтому и боги движутся по небу именно на колеснице.

Бог Перун, связанный с культом солнца, получил свой особый знак, который похож на колесо с шестью

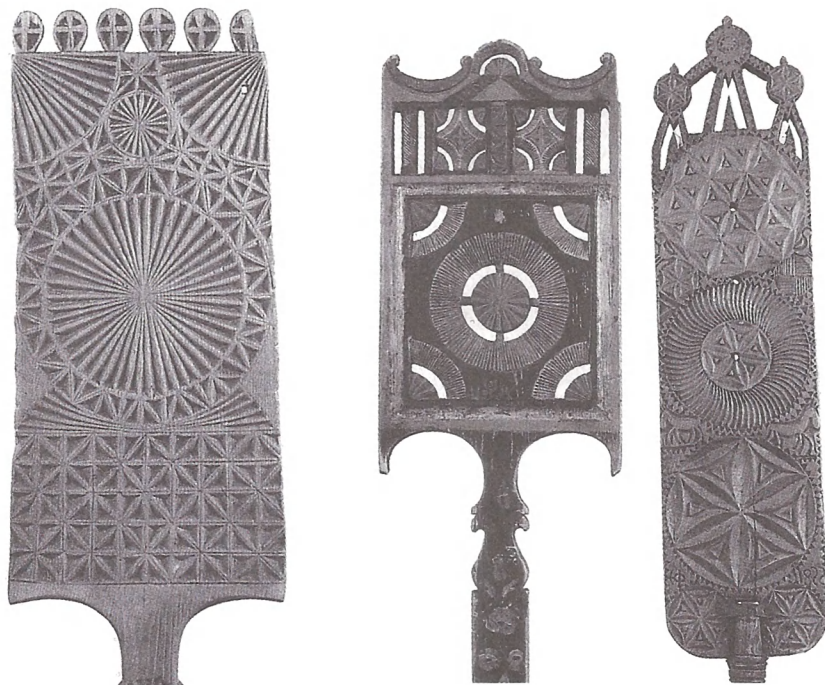


Рис. 18. Изображения солярного знака в резьбе и в росписях по дереву

спицами, называемое еще «шестикрылой розеткой». Такие знаки вышивались на ритуальных полотенцах, ими украшались прялки, причелины изб, дабы защитить дом от гнева Перуна, а позже — от Ильи-пророка.

Солярных знаков в виде крестов, как в круге, так и без него, существует великое множество. Они встречаются и в вышивке, и в росписи игрушек Филимоновского и Каргопольского народных промыслов. Знак солнца мог быть изображен в виде простого круга или четырех-шести-восьмиконечного креста, как в круге, так и без него. На каргопольских или вологодских

прялках солярный знак (многоконечные кресты в круге) являются основным сюжетом.

Также можно выделить один из вариантов крестообразного солярного знака, так называемый *гаммированный* крест — крест, состоящий из четырех Г — гамм, букв греческого алфавита (свастика). У брахманов Индии этот крест символизирует собой приветствие и пожелание благополучия. В России этот знак встречался на вышивках и на поясах, наибольшее распространение он получил в северных районах. Фашистская Германия этот знак, наполнила противоположным смыслом, что является наглядным при-

мером изменчивости содержания знака в зависимости от того, в каком контексте он усваивается людьми.

Бытуют и другие варианты солярных знаков. Кроме креста, круга, креста в круге солярную семантику несут в себе также треугольник, квадрат и ромб.

Конечно, возможно и иное прочтение этих знаков. Например, у степных племен, живших в наших южных землях, был такой обычай поклоняться воткнутому в холм мечу. Такой меч был очень похож на крест, но для племени это был прежде всего знак могущества, власти и человеческой силы, которая подчиняет себе племена и народы или может служить защите родной земли.

Есть еще одна разновидность солярного знака, имеющего форму языка пламени (в просторечии его именуют огурцом) (**рис. 19**). Кроме смысла солнца и огня, он имеет и еще несколько десятков смыслов (знак гривы коня, самого коня, тени листка на песке, свернутого виноградного листка, цветущего миндаля, стручкового перца, птицы, крыла птицы и т. д.). Этот знак встречается на некоторых ярославских прялках и в русских набойках¹⁴.

В процессе развития народного декоративного искусства магическое значение этих мотивов ослабевало и возрастала их эстетическая роль. Они становились образно-поэтическими средствами народно-



Рис. 19. Изображение солярного знака-огурца

го творчества, в котором древнейшие знаки-символы, сохранившие свою важность, находили место рядом с новыми мотивами, метафорами, выступая вместе с ними в самых разнообразных контекстах.

Сложению в народном искусстве иллюстративно-повествовательной системы способствовало распространение в русском искусстве приемов наглядно-изобразительного рассказа, характерных для житийных клейм древней живописи. И при этом нужно заметить, что народное искусство не стало просто иллюстрировать жизнь, а появившиеся в нем сюжетные сцены сохранили традиционную для него символическую основу. Сцены труда и семейного благополучия, изображавшиеся на предметах быта, создавались с надеждой на исполнение

¹⁴ Латынин Л.А. Образы народного искусства // Искусство. 1983. № 2.

желаний и объединялись в одну композицию со знаками-символами, что создавало большой объем смысловой информации.

Особенности двух систем художественного языка хорошо видны на примере домовой уральской росписи. Любой крестьянский дом имел планировку, которая включала рабочую зону с печкой и, по диагонали от нее, зону обрядовую, праздничную, — красный, или передний, угол. Кроме того, помещение расчленялось на ярусы. Нижний ярус отсекался уровнем, очерченным лавками; средний располагался между лавками и палатным брусом. К верхнему относилось все остальное пространство до потолка. Основой содержания росписи ярусов крестьянской избы в процессе ее формирования служили связи обжитого пространства с окружающим миром: для нижнего яруса — связь с матушкой-землей, нижней сферой мироздания; для верхне-

го — с небом, солнцем, верховными культами; средний ярус — мир человека — ориентирован на связь с реальными мифологизированными обитателями земли (**рис. 20**).

Функциональность различных членений поддерживала магические и поэтические воззрения. Закрепленные в народном сознании, они стали нормализующим фактором складывающейся традиции декоративной росписи. Весь нижний ярус избы, опоясанный лавками, открытые взгляду нижние венцы сруба, основание печи, низ дощатых перегородок разделявали «под мрамор», позднее — «под кирпич» и «царскими кудрями».

Мифологическая и поэтическая связь нижнего яруса дома с землей, на которой он стоит, имела реальную основу. Образ «домового», «хозяина» являлся отголоском реального обряда, когда умерших членов семьи погребали в доме у очага. Дом осознавался как жилище не только живых, но и предков, связывая тем самым поколения¹⁵.

В картине мира, которую воплощает в себе дом, элементы среднего яруса интерьера — стены, двери, окна, простенки между ними — это нечто промежуточное между миром небесным и миром подземным, т. е. верхним и нижним ярусами.

Огромная роль в росписи крестьянского дома отводилась окнам и дверям. Помимо общения с внешним

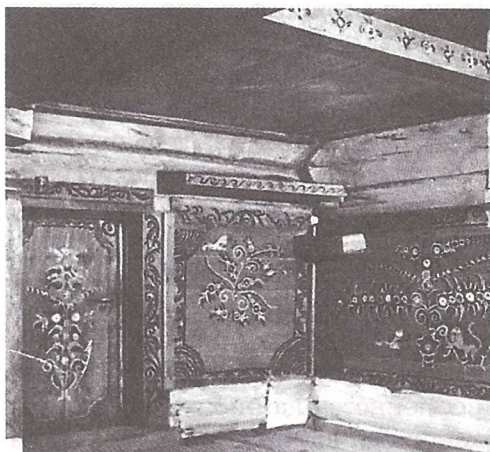


Рис. 20. Расписной уральский дом

¹⁵ Барадулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.

миром они выполняли функцию охранителей. На них и около них всегда присутствовали магические мотивы, охранительные знаки и изображения птиц и зверей, имеющие, по преданиям старины, защитную силу.

Стены среднего яруса чаще всего окрашивали красным, красно-оранжевым или золотисто-оранжевым тонами. Особое отношение человека к красному цвету, как цвету жизни, шло издревле. Ему отдавали предпочтение при украшении утвари и одежды. В доме он, как цвет огня, был символом очага и жизни.

Теплые, наполненные жизненными силами поверхности стен крестьянского жилища часто опоясывались широкими полосами синего и голубого цветов или обрамлялись удивительно красивым орнаментом «царских кудрей» (рис. 21). Использование этого художественного приема, противопоставление красного и синего повышало впечатление яркости цвета. Так достигалась большая звучность всей росписи. Вместе с тем такое противопоставление имело и поэтический смысл, оно приобретало роль метафоры, к которой прибегали для раскрытия очень древнего мифологического представления об окружающем мире. Символ цветущего сада — дерево с цветами и плодами, выросшее и набравшее силу на теплой земле, — окружено синим морем. Таким образом, синий цвет выступал в росписи символом воды. Вода присутствует во всех сферах окружающего человека мира: она вытекает из небесной сферы, обильно охватывает земную и



Рис. 21. Изображение орнамента «царских кудрей» в домовой уральской росписи

протекает дождями в нижнюю, подземную. Орнамент «царских кудрей» вьется, как ручеек, колышется, как морская волна.

Основу росписи среднего яруса составлял растительный орнамент. Главными его мотивами являлись дерево, куст, букет, иногда цветы, поставленные в вазу. Чаще всего расположенные в центре панно, они создавали смысловой центр композиции. При изображении этих мотивов соблюдались принципы симметричности и ярусности (три-пять ярусов). Уральский крестьянин объяснял по-своему смысл растительного орнамента. Он для него был достаточно ясен и понятен. Например, деление на ярусы крестьянин объяснял как деление на поколения: прародителей, родителей, детей. Растительный орнамент домовой росписи часто дополняют птицы, звери и фигурки людей. И, в зависимости от присутствия этих элементов, содержание композиции получало свой особый оттенок.

Поэтический язык растительного орнамента, метафорические изображения птиц, много говорящие посвященному, не могли отразить сущности изменяющегося мира. В замкнутое пространство сельской жизни входили новые явления. Растительные композиции стенописей пополнялись новыми мотивами, включаемыми народными мастерами в еще целостную систему, полную иносказаний. Фигурки людей стали свидетельством изменения художественного мышления крестьянства. Но сама суть миропонимания продолжала оставаться цельной, и новое, входившее в традиционную структуру, не изменяло её.

Появление сюжетов говорит о повышенном интересе крестьянства к окружающей жизни. Изображались свадьбы, свидания, прогулки, сватовство и даже военные действия. Непременными элементами композиций свадебного цикла были цветущее дерево и конь. Костюмы персонажей походили на городские: женщины в длинных юбках, с непокрытой головой, мужчины в сапогах, пиджаках и картузах. Тяготение к свадебным сюжетам подтверждает большое значение для крестьянства этого события и говорит о стойком сохранении в его сознании их положительного содержания, обещающего благополучие в семье.

На рубеже XIX–XX веков интерес к изображению сюжетных сцен настолько усилился, что в росписях им отводится очень большая роль. Часто это батальные сцены с со-

бытиями Русско-японской войны. Вместе с тем новые персонажи как бы являются преемниками старых мифологических, что придает им охранительную функцию и функцию пожелания добра и удачи. Например, в одном из домов у входа был нарисован повернувшийся к двери мужик с топором в руках (объяснялось это так, что он не пускает злого человека в дом). Так раскрывалось содержание в композициях с иллюстративно-повествовательным строем.

Самый верхний ярус, потолок в доме, — это его «небо». Мотивы, украшавшие потолок, связывались с солнцем — светилом, дарующим жизнь всему земному, от которого зависела судьба крестьянина. Поэтому для домового росписи характерно изображение круга, а позднее — венка. Круги-венки помещались на частях потолка, соответствующих функциональным зонам. В одном помещении их могло быть несколько. Как и символы светила, круговые рисунки имели значение оберега.

В многочисленных искусствоведческих исследованиях раскрыта специфика изобразительного языка, роль и значение мотивов, поэтическая структура произведений народного декоративного искусства, показана историческая многослойность этого языка, устойчивость сохранения древнейших мотивов, не потерявших своей смысловой содержательности и по сей день, эволюция в понимании этих мотивов.

Контрольные вопросы

1. Дайте определение термина «декоративное искусство».
2. На какие виды делится декоративное искусство?
3. Каким требованиям должны отвечать изделия прикладного искусства?
4. По каким признакам можно классифицировать виды декоративно-прикладного искусства?
5. В каких формах с точки зрения изготовления существуют предметы современного декоративно-прикладного искусства?
6. Что представляет промышленная форма декоративно-прикладного искусства?
7. Что представляет ремесленная форма декоративно-прикладного искусства?
8. Что такое народное декоративно-прикладное искусство?
9. Дайте определение понятия «народный мастер».
10. Чем обусловлена коллективность творчества народного искусства?
11. М.А. Некрасова определила четыре формы традиционного народного искусства в нашей стране. Назовите и охарактеризуйте их.
12. Что такое художественная промышленность?
13. Что такое декоративность?
14. Какие виды художественного языка выделяет В.М. Вишневецкая в произведениях декоративно-прикладного искусства? В чем их особенность?
15. Какие семантические прочтения имеют образы дерева, медведя, птицы, быка и других животных в народном искусстве? На каких изделиях прикладного искусства они встречаются?
16. Какие орнаментальные знаки встречаются в изделиях декоративно-прикладного искусства? Какое семантическое прочтение они имеют?

Рекомендуемая литература

- Анри де Моран. История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982.
- Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. — М., 1997.
- Барадулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.
- Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.
- Богуславская И.Я. Русское народное искусство. — Л., 1986.
- Богуславская И.Я. Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. — Л., 1981.
- Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства. — М., 1982.
- Василенко В.М. Заключительная дискуссия о семантике // Декоративное искусство СССР. 1975. № 3.
- Василенко В.М. Народное искусство: избранные труды о народном творчестве X–XX вв. — М., 1974.

- Василенко В.М. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII–XIX веков // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования. — М., 1971.
- Воронов В.С. Крестьянское искусство. — М., 1924.
- Воронов В.С. О крестьянском искусстве. — М., 1972.
- Дорогова Л.Н. Декоративно-прикладное искусство. — М., 1970.
- Жегалова С.К. Русская народная живопись. — М., 1975.
- Канцедикас А.С. Уроки народного искусства. — М., 1986.
- Латынин Л.А. Образы народного искусства // Искусство. 1983. № 2.
- Максимович В.Ф. Народные художественные промыслы: Науч.-метод. пособие для преподавателей и студентов высших и средних учебных заведений. — М., 1999.
- Мифы древнего мира. Мифы, легенды, сказания / Сост. М.Б. Бурдыкина. — М., 1995.
- Народные мастера. Традиции, школы: Сб. статей / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. Вып. 1.
- Народные росписи Русского Севера: Методика обучения народному орнаментальному искусству студентов художественно-педагогических специальностей (на материале росписей по дереву Северо-Западного региона). — Ханты-Мансийск, 1999.
- Народные художественные промыслы Горьковской области / Сост. В.Н. Широков. — Горький, 1986.
- Народные художественные промыслы РСФСР: Учеб. пособие для учащихся худож., худож.-пром. и училищ прикладного искусства / Под ред. В.Г. Смолицкой. — М., 1982.
- Некрасова А.И. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизна // Проблемы народного искусства. — М., 1982.
- Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М., 1983.
- Проблемы народного искусства / Под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макаровой. — М., 1982.
- Разина Т.М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. — М., 1970.
- Рафаенко В.Я. Народные художественные промыслы. — М., 1988.
- Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X–XIII вв. — Л., 1971.
- Соколова М.С. Художественная роспись по дереву: Технология народных художественных промыслов. — М., 2002.
- Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / Сост. И.Я. Богуславская. — Л., 1981.

Глава 2. История декоративно-прикладного искусства и основы его преподавания в России в 1920–2000-е годы

§ 1. Развитие декоративно-прикладного искусства в 1920–1950-е годы

Для того чтобы понять, в каком состоянии находилось декоративно-прикладное творчество и обучение ему подрастающего поколения в 1920–1930-е годы, необходимо представлять противоречивые тенденции того времени. В первую очередь они связаны с состоянием народных художественных промыслов (современное название) на то время и пренебрежительным отношением государственных органов к необходимости развития этой отрасли народного хозяйства. В области искусствоведения отсутствовал специальный раздел, который бы занимался изучением прикладного искусства, да и в целом научный багаж в области народного творчества, за исключением отдельных работ, был весьма скудным. Собираанием и изучением произведений народного, или, как тогда называли, крестьянского, искусства занимались главным образом историки материальной культуры, археологи и этнографы. Большинство искусствоведов пренебрежительно-снисходительно как к искусству второго сорта относились к прикладному искусству. И теперь, в начале XXI в., мы еще часто встречаемся с отголосками

этого отношения к декоративно-прикладному и народному творчеству. Нередко прикладное искусство в 1930–1940-х годах рассматривали как деятельность чисто производственную.

Противники сохранения и поддержания народных промыслов в деревне (а именно там сохранялись основные культурные центры народного искусства), и в их числе известный теоретик и искусствовед Б.И. Арбатов, отстаивали модный тогда политический взгляд на народное искусство как на вид кустарной промышленности: «Пора сбросить эту эсеровскую утопию в искусство и понять, что никакого народного искусства нет и не было. Пора понять, что то искусство, которое зовется “народным”, есть не что иное, как искусство патриархальное, технически отсталой частнособственнической, мелкобуржуазной деревни, а то, что имеем сейчас от искусства в кустарной промышленности, — это догнивающие остатки прежнего величия, последние судороги отсталой техники, характерные только для такой экономически отсталой страны, как Россия... и что культивирование ку-

старного искусства есть не что иное, как культивирование художественного, и притом архаически художественного национализма, всех этих петушков и бочонков, давным-давно отживших свой век»¹⁶.

Анализируя данное высказывание, следует обратить внимание на две основные тенденции. Первая заключается в том, что народное творчество и искусство рассматриваются как виды производства, а потому должны приносить прибыль народному хозяйству. Будучи кустарным производством, народный промысел плохо поддается организации, т. к. ведущее звено в нем — художник-творец, а его труд проблематично поставить на высокодоходный конвейер. Спрос на продукцию кустарей весьма сомнителен, т. к. покупательная способность внутреннего рынка невелика, а внешний вряд ли заинтересуется (с точки зрения приверженцев промышленного производства и пролетарской культуры) такого рода продукцией. С этой точки зрения более прогрессивным можно рассматривать нововведение дизайна (современный термин), которое пропагандировали Высшие художественные технические мастерские (ВХУТЕМАС), поскольку предлагаемые ими образцы изделий, адресованные массовому производителю, были достаточно технологичны.

Вторая тенденция заключается в том, что народное искусство и

¹⁶ Арбатов Б.И. Искусство и производство: Сб. статей. — М., 1926. С. 132.

декоративно-прикладное творчество рассматривались как явление национальное (и это абсолютно верно), а значит чуждое проводимой на тот момент политике интернационализма, призванного объединить все народы, борющиеся за свержение ига национализма и буржуазии во всем мире. В дальнейшем именно национальные особенности прикладного искусства помогут ему сохраниться, а ориентация политики партии на развитие отдельных наций и народностей внутри союза дружественных республик подняла его на щит.

Сторонники развития и сохранения народных промыслов (А.И. Некрасов, А.В. Бакушинский, В.С. Воронов), а с ним и декоративно-прикладного искусства указывали именно на народный характер последнего: «Часто говорят будто оно (крестьянское искусство) погибло или скоро погибнет. Но если есть народ, будет и его искусство... пусть изменяется деревня и образ жизни крестьянина, с ними будет и тот образ, с которым крестьянин художественно воспринимает мир»¹⁷. В работах исследователи подчеркивали, что крестьянское искусство свою творческую энергию направляло не на преодоление материала и искусственное приспособление технических усовершенствований, а развивалось и жило в тесной взаимосвязи с материалом и техникой, которые являлись основой художественно-декоративного творчества. Давая

¹⁷ Некрасов А.И. Русское народное искусство. — М., 1924. С. 8.

характеристики отдельным видам народного искусства как проявлению живописного, пластического и графического начала, В.С. Воронов видел проявление в них прежде всего творческой воли коллектива. Он впервые так горячо сказал о глубоком идейном смысле народного искусства, о том месте, которое занимает оно в жизни народа.

Жизнеспособность искусства, несмотря на войны и массовое истребление целых семей мастеров в 1930-е годы, позволила сохранить лучшие образцы того, что мы называем гордостью русского народного и декоративно-прикладного творчества: Палех, Мстёра, Ростов, Хохлома, Архангельск, Хотьково, Златоуст, Касли, Куса, Колывань и т. д. Крестьянское народное декоративно-прикладное искусство обильно темами, сюжетами и мотивами, безгранично богато различными художественными трактовками, несмотря на свою традиционность¹⁸.

Это важное качество позволило мастерам Палеха, Мстёры, Ростова Великого, традиционно приверженным религиозной тематике, найти новые сюжеты для своих творческих работ и тем самым сохранить рынок сбыта, поднять спрос, не оказаться изгоями в новом политизированном обществе. Таким образом, декоративно-прикладное искусство не пользовалось только наработанными приемами и сю-

жетами, оно активно развивалось, меняясь вместе с миром, в котором жил человек. Изменялись не только сюжетная сторона, но и технические приемы в отдельных видах прикладного искусства. Распределение живописного пятна в старой Нижне-Тагильской росписи и современном Тагильском подносе разнится значительно.

Рассматривая отношение к декоративно-прикладному искусству и народному творчеству как отрасли народного хозяйства, необходимо понимать корни этого отношения, а также следствия, которые оказали положительное и отрицательное воздействия на формирующиеся художественные промыслы. Новая политика советского государства, ориентированная на народные массы, должна была поддерживать базу существования крестьянского большинства, составляющего основу российской экономики. Традиционно в средней полосе России кустарные изделия вносили существенную лепту в доход крестьянина. Период НЭПа также способствовал организации артелей и развитию мелких кустарных мастерских, которые стали играть важную роль в общем объеме выпускаемых художественных изделий. С процветанием кустарных объединений и школ тесно было связано улучшение жизни миллионов крестьян, кровно заинтересованных в развитии своих промыслов да и всей местной промышленности, играющей в тот период важную роль в на-

¹⁸ Воронов В.С. Крестьянское искусство. — М., 1924. С. 139.

родном хозяйстве¹⁹. Таким образом, высветилось значение кустарной промышленности в экономике и политическая выгода участия государства в организации и развитии народных промыслов.

Искусство в кустарной промышленности играло важную роль. Огромные творческие находки, которые оно выявляло, предоставляли возможность поднять кустарное дело на совершенно новую высоту. Это проявилось в преобразовании кустарных мастерских в предприятия народных художественных промыслов. С другой стороны, творческие взлеты и падения, невозможность регулирования производства могли безвозвратно погубить самобытность кустарных центров, а колебания спроса на их продукцию усугубляли этот процесс. Поэтому промышленный подход и промышленная организация дела оказали, безусловно, положительное влияние, поскольку позволили крестьянским кустарным мастерским развиться до уровня предприятий художественных промыслов. Наибольший вред художественным промыслам и в целом декоративно-прикладному искусству был нанесен промышленным отношением к валу выпускаемых изделий, что, в конечном счете, привело к закрытию многих самобытных и интересных кустарных мастерских в 1930-е годы, а

последующее укрупнение предприятий в 1950–1960-е — к утрате разнообразия и индивидуальных оттенков в художественных изделиях. Так, обсуждая назревшие проблемы в художественной промышленности, журнал «Декоративное искусство СССР» в 1957 г. писал: «Если проследить критические замечания о современном декоративно-прикладном искусстве, в частности об уровне выполняемых художественных изделий, то все сходится на том, что они выполняются на недостаточно высоком художественном уровне и малом разнообразии форм художественных изделий. Всех тревожит мысль об утрате тех высочайших вершин искусства и исполнительского мастерства, которыми всегда была славна Русь»²⁰.

Бурное развитие промысловой кооперации, большая доля кустарного производства в послереволюционном хозяйстве России, вмешательство государства и поддержка крестьянского искусства со стороны ученых-искусствоведов — всё это способствовало развитию художественных промыслов и народного декоративно-прикладного искусства. Однако к середине 1920-х годов наблюдается падение спроса на кустарные художественные изделия и как результат — спад производства. Причины чисто рыночные: на внутреннем рынке преобладает спрос на утилитарные предметы,

¹⁹ *Кокина Л.М.* Развитие народных художественных промыслов России в системе промкооперации (1917–1927) / Дисс. ... канд. ист. наук. — М., 1993. С. 154.

²⁰ *Клебанова-Попович Н.* Производство и филигрань // Декоративное искусство СССР. — 1958. № 1. С. 25.

а руководство кустарных артелей и объединений, не позволяя самостоятельно выходить на заказчика, диктует рядовым мастерам образцы для производства, что приводит к однообразию рисунка в орнаментах и потере художественной выразительности изделий.

Для поддержания уровня кустарного производства государство выводит его на мировой рынок через международные выставки: Стокгольм (1922), Венеция (1924), Париж (1925), Милан (1926, 1927). Изделия кустарей художественных промыслов начинают пользоваться всё возрастающим спросом (на заказы для иностранных фирм работало в общей сложности в России 40 тысяч кустарей). Постоянно пользовались спросом изделия таких центров народных промыслов, как: Сергиев Посад, Богородск, Кудрино, Хохлома, Палех, Мстёра, Оренбург, Иваново, Вологда, Елец. Общим для русских и зарубежных покупателей было требование к стилистическому своеобразие художественных изделий, их неповторимости. Это в значительной мере способствовало художественному развитию и повышению уровня исполнительского мастерства выпускаемых на международный рынок изделий. Яркость, красочность, неповторимость и уникальность произведений художественных промыслов стали причиной повышающегося спроса на них на зарубежном рынке и одной из главных причин их сохранения как самостоятельного явления. Совет-

ское государство было заинтересовано в получении любой продукции, имеющей экспортное значение, а кустарные художественные изделия могли стать одной из надежных статей экспорта. Рост экспорта стимулировался еще и развивающимся НЭПом. Таким образом, можно констатировать, что в переломный период, критический для существования того, что мы привыкли теперь называть народными художественными промыслами, определяющее значение сыграли экономические факторы. Вопрос об отмирании крестьянского народного искусства был снят с повестки дня.

Качество, художественный уровень выпускаемых изделий, да и само выживание промысла напрямую зависели от энтузиазма кустарей, для которых промысел был основой существования. Это понимали и искусствоведы, и чиновники Совета по кустарной промышленности. Поэтому встал вопрос о профессиональной подготовке мастеров в области художественного кустарного промысла. Система подготовки художников-кустарей была представлена тремя уровнями:

- Низшее звено. Система учебно-показательных мастерских, расположенных в центрах кустарного промысла. Они готовили мастеров для собственного производства.
- Среднее звено. Инструкторские школы, расположенные в районных и губернских центрах. Они готовили

инструкторов-техников, которые становились руководителями учебно-показательных мастерских и объединений кустарного промысла. Наряду со специальной слушатели этих школ получали общеобразовательную подготовку.

- Высшее звено. Техникумы и музеи кустарной промышленности. Здесь готовили художников для промыслов и руководителей высшего звена; велись разработки новых типов, моделей и образцов изделий, а также переработка старых мотивов и сюжетов народного искусства. В большем объеме преподавались дисциплины общеобразовательного и специально-художественного циклов.

Центральным звеном этой системы являлись: Музей народного искусства при ВСНХ РСФСР и два техникума кустарной промышленности в Петербурге и Москве. В задачу музея входило: 1) хранение и пополнение коллекций с выдачей образцов для использования кустарями; 2) инструктирование кустарей в выборе типов изделий и финансирование их для создания коллекций; 3) сохранение исчезающих образцов народного творчества как материала для дальнейшей работы художников, повторения и пополнения с этой целью для музея четырех типов хранения: а) образцов для инструктирования кустарей; б) художественных и исторических мате-

риалов; в) образцов для промыслов; г) изделий для экспорта²¹.

При кустарном музее, а также при техникумах были открыты постоянные кустарно-промышленные выставки, где были представлены разнообразные изделия народных промыслов. Эти выставки пользовались успехом у представительств иностранных государств. Первой, и главной, своей целью они преследовали рекламу промыслов для зарубежных фирм. Деятельность этих музеев также была направлена на возрождение и развитие кустарных промыслов в этот период, на изучение ценного наследия в искусстве прошлого.

К высшему звену подготовки кадров для кустарной промышленности относился и Московский техникум кустарной промышленности, который готовил в сегодняшнем понимании главных художников предприятий. В нем было пять отделений: художественно-декоративное, художественной вышивки, резьбы по дереву, женского рукоделия и художественной игрушки. Основной контингент учащихся составляли лица, окончившие инструкторские школы, приоритетом при поступлении пользовались дети кустарей и члены кустарных артелей, знакомые с избранной специальностью²².

Справедливо полагая, что выших результатов в кустарной и художе-

²¹ Вестник промысловой кооперации. — 1923. № 1.

²² ЦГА РСФСР. Ф. 5449. Оп. 1. Д. 12. С. 340–341.

ственной промышленности можно достичь только тогда, когда ученики непосредственно связаны с производством и приобретаемые знания проходят проверку непосредственно на практике, ученые и чиновники Совета кустарной промышленности предложили, а впоследствии и превратили в жизнь концепцию инструкторских школ. Школа той поры становилась мастерской, призванной с первых шагов глубоко заинтересовывать каждого обучаемого в ценностях гармонии народного искусства, преклонении перед историей и достижениями мастеров промысла и, главным образом, в создании произведений прикладного характера. Поэтому инструкторской школе вменялось в обязанность:

- обеспечить повышение уровня художественной техники создания и качества творческих образцов;
- выработать и сформировать навыки ремесленной деятельности крестьянина-кустаря на основании полученной суммы теоретических и практических знаний;
- районировать школы применительно к расположению определенных кустарных центров;
- организовать набор слушателей в учебное заведение и обеспечить их материалом для работы;
- подобрать мастеров из представителей местного промысла, которые преподавали бы азы кустарного ремесла.

С процветанием кустарной школы было тесно связано повышение уровня жизни миллионов крестьян, которые были кровно заинтересованы в развитии своих промыслов. От развития промыслов зависело очень многое не только в крестьянском, но и в целом в народном хозяйстве страны. К сожалению, та роль, которую должны были выполнять школы, была весьма прозаической. Их рассматривали как часть народного хозяйства, поэтому развитие школы видели в первую очередь как совершенствование производства, как рационализацию и механизацию труда, а в художественных промыслах это означало переход на трафарет и шаблон. Постановка художественных промыслов в один ряд с кустарными производствами (бондарным, кожевенным и т. д.) принижало их значение как явления культуры, имеющего непосредственное значение для формирования художественного вкуса, эстетического развития, в целом духовного богатства человека.

На рубеже 1930-х годов большую часть инструкторских школ перевели на местное финансирование, усилились требования к валу в артелях и объединениях кустарных и художественных промыслов. Все это привело к тому, что даже в учебно-показательных мастерских и местных школах были введены нормы выработки продукции для учеников. Процесс обучения под эгидой связи обучения с производством превратился в процесс промышленного изготовления продук-

ции, которую и художественной-то можно было назвать с известной долей допущения. В результате школы стали закрываться, а в оставшихся сам процесс обучения проходил схоластически.

Такое пристальное внимание организации профессиональной подготовки мастеров в области народного декоративно-прикладного искусства мы уделяем, прежде всего, потому, что сами инструкторские школы, да и вся система подготовки кадров для народных промыслов, явились прообразом современной системы подготовки. Инструкторские школы выполняли сегодняшнюю функцию художественных колледжей, художественных школ, а в чем-то — кружков и факультативов по прикладному искусству. Хотелось бы подчеркнуть тот факт, что некоторые отрицательные моменты, которые выявились в работе инструкторских школ, пренебрежительное отношение к ним перекочевали в современную систему организации кружков и ведения занятий по прикладному искусству. В то же время многое из положительного опыта оказалось забытым. Это может быть с успехом применено в современной системе преподавания декоративно-прикладного искусства.

Если рассматривать разработку общих проблем народного и прикладного искусства конца 1940-х и 1950-х годов, то необходимо отметить следующее: эти годы характерны обращением исследователей к детальному изучению истории отдельных

видов народного искусства; активной экспедиционной и собирательской деятельностью историков искусства и этнографов. Постепенно исчезают лакуны в общей многообразной картине русского народного декоративного искусства. Выпускаются серии книг по отдельным видам промыслов — по хохломе, курским коврам, росписи тканей, русскому кружеву, резьбе и росписи по дереву, резьбе по мягкому камню и кости. В основном это брошюры научно-популярного характера, но они выполняли две важные функции. Во-первых, они популяризировали промыслы, поскольку в период «холодной войны» и общего спада послевоенного спроса на продукцию промыслов за рубежом необходимо было найти возможность реализовывать продукцию внутри страны. Во-вторых, они стали следующим шагом в изучении народного искусства. Публикуются материалы, монографические исследования по истории народного искусства, появляются новые исследования по изучению декоративно-прикладного искусства народов России (Средняя Азия, Сибирь, Кавказ и Закавказье), издаются монографии по народному искусству (орнаменту) Грузии, Азербайджана, Северной Осетии и Дагестана²³.

Несколько улучшилось качество научно-исследовательской работы в многочисленных республиканских музеях и центрах. Однако на деле

²³ *Темерин С.* Изучение декоративного искусства в советском искусствознании за 40 лет // Декоративное искусство СССР. — 1958. № 1. С. 31.

проявлялся внешний, формальный, подход к проблемам развития традиций, что свидетельствовало о серьезных пробелах в решении общетеоретических вопросов прикладного искусства вообще и проблем народного творчества в частности. Достаточно слабо интересовались историей и развитием того или иного вида искусства, которые трактовались без учета особенностей, присущих народному творчеству, без анализа той среды, где бытовало это искусство, без попытки проникнуть в глубь его содержания. Такой подход сказывался на решении насущных проблем современной творческой практики и руководстве художественными промыслами. Больше внимания уделялось отдельным работам ведущих мастеров, а не промыслу в целом.

В послевоенные десятилетия выявилась необходимость в разработке ряда теоретических вопросов декоративно-прикладного искусства. В первую очередь необходимо было определить место прикладного искусства в ряду других искусств, выяснить его природу и специфику. Так, в 1956 г. на страницах журнала «Искусство» разворачивается дискуссия о том, является ли прикладное искусство областью изобразительного искусства или представляет собой вид пространственных искусств, вправе ли мы использовать такие понятия, общепринятые для «высоких» видов искусства (рисунок, живопись, скульптура, архитектура), как «художественный образ», «реализм», «тип и типическое»

применительно к прикладному и народному искусству²⁴.

Важную роль в определении места декоративно-прикладного искусства, его значимости, природы, специфики, а также методов и задач его исследования сыграли вновь открытые научно-исследовательские институты (НИИ теории и истории искусств при Академии художеств СССР, республиканские институты при академиях строительства и архитектуры, институты при академиях наук республик, НИИ художественной промышленности при СНХ). Русское народное декоративное искусство стали рассматривать как форму эстетического освоения действительности народом. Первая отличительная черта — народное прикладное искусство, являясь результатом коллективного творчества, в то же время не безлично, имеет свои законы развития, яркие локальные и стилевые черты; второе — традиционность, коллективность народного искусства, связь с жизнью и классическим искусством имеют исторический характер, хотя и не являются чем-то застывшим и неизменным.

Начинается активная работа по развитию самих художественных промыслов. Публикуются постановления Совета Министров РСФСР, важнейшее из них — постановление от 30 июля 1957 г. «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов промысло-

²⁴ Темерин С. Изучение декоративного искусства в советском искусствознании за 40 лет // Декоративное искусство СССР. — 1958. № 1. С. 30–34.

вой кооперации РСФСР», в котором подчеркнута необходимость принять меры по восстановлению ранее существовавших промыслов художественной керамики, художественных изделий из стекла во Владимирской области, ряда художественных промыслов Дагестанской АССР, Татарской АССР, Горьковской, Смоленской, Архангельской и Тамбовской областей. Предлагается шире практиковать конкурсы на создание лучших художественных изделий, а также конкурсы среди артелей, выделять средства на премирование и приобретение лучших образцов. Так, в послевоенные годы был воссоздан Гжельский керамический промысел. Художники обратились к традиционным приемам росписи и формам, характерным для этого вида прикладного искусства.

Сохранению и развитию художественных народных промыслов способствовали люди, которые являлись хранителями, носителями и собирателями художественных, технологических традиций, приемов, обычаев и мифов, связанных с данным видом искусства.

К *хранителям* промысла мы относим мастеров, большую часть творческой деятельности связанных с промыслом, хорошо знающих обычаи, традиции, условности, в совершенстве владеющих приемами создания художественных изделий данного промысла, имеющих свой, индивидуальный, почерк и ряд учеников, образующих школу данного мастера.

К *носителям* промысла мы относим мастеров или учеников мастеров, тесно связанных с промыслом или ведущих преподавательскую деятельность по пропаганде творческого наследия этого вида художественного ремесла, владеющих приемами создания изделий и постоянно совершенствующих свое мастерство.

Собираателями промысла мы считаем людей, которые ведут активную работу по коллекционированию изделий данного промысла, сбору информации о мастерах, традициях, обычаях, приемах выполнения изделий и семантике узора. Благодаря этим людям происходит возрождение утраченных промыслов и сохранение традиционных ремесел данного региона.

В целом процесс восстановления страны после разрушительной войны по-новому заставил посмотреть на многие вопросы культуры и традиций великой страны. Стали бережнее относиться к художникам и мастерам промысла, к носителям и пропагандистам традиций данного ремесла, владеющим навыками и мастерством изготовления изделий местного художественного промысла. Активная дискуссия развернулась на страницах журналов и газет о современном осмыслении традиций прошлого и отходе от прямого копирования и подражания старым образцам²⁵.

Новое отношение и понимание прикладного народного искусства,

²⁵ Ильин И. Правильно ли мы руководим народными промыслами // Декоративное искусство СССР. — 1958. № 2. С. 17–18.

его важной роли в народном хозяйстве и культуре России в целом привело к пересмотру функции, которую должно выполнять декоративно-прикладное искусство в процессе воспитания подрастающего поколения. Важность и непреходящее его значение все больше подчеркиваются искусствоведами, педагогами и мастерами промыслов на страницах специализированных изданий и центральных газет. Поднимается вопрос о развитии преподавания декоративного искусства и истории художественных промыслов в школах, кружках и на факультативах. Ставится проблема целенаправленной подготовки учеников в специализированных художественных училищах для обеспечения существующих народных промыслов достойными профессиональными кадрами и поддержания на высоком художественном уровне качества выпускаемых ими изделий.

В методике обучения изобразительным искусствам в 1930-е годы основным недостатком было отсутствие систематичности образования. В программах игнорировалась разносторонняя художественная подготовка будущих учителей. К недостатку программы педагогических техникумов следует отнести также преобладание словесного метода обучения над практическим²⁶.

Эти программы с небольшими изменениями просуществовали до сере-

дины 1950-х годов. При всем понимании важности развития творческих способностей в профессиональной подготовке учителя на деле подготовка по декоративно-прикладному искусству по существу ограничивалась выработкой навыков составления орнамента. В целом в эти годы во многих школах рисование вообще утратило значение учебного предмета. А это, в свою очередь, снизило требование к профессиональной подготовке учителя рисования. Единственным вузом, готовившим педагогические кадры по изобразительному искусству, был открытый в 1941 г. художественно-графический факультет Московского городского педагогического института имени В.П. Потемкина. Художественная подготовка на художественно-графических факультетах учителей рисования и черчения для общеобразовательных школ отражала общие недостатки системы подготовки учителей рисования: одностороннее увлечение рисунком и живописью; недостаточное использование других художественных материалов; слабая подготовка по декоративно-прикладному искусству, которая сводилась к изучению и выполнению практических заданий по орнаментальной композиции в течение одного семестра, как отмечал в своем исследовании Р.Г. Ломоносов²⁷.

²⁶ Программы педагогических техникумов. Вып. 7. — М.; Л., 1933.

Программы педагогических училищ. Рисование. — М., 1952.

²⁷ Ломоносов Р. Г. Декоративно-прикладное искусство в системе профессиональной подготовки студентов ХГФ: Дис. ... канд. пед. наук. — М., 1970. С. 152.

Проанализировав уровень преподавания изобразительного искусства в школе, авторы статей в периодической печати приходят к неутешительным выводам: «Для того чтобы почувствовать произведение декоративно-прикладного искусства, надо, хотя бы в самых общих чертах, теоретически и практически усвоить его своеобразный язык, существенно отличающийся от художественного языка станковой живописи и графики. У нас же с обучением даже рисованию в общеобразовательной школе вообще дело обстоит не совсем благополучно... Выработанная в школе привычка оценивать всякое изображение по канонам станковой живописи дает себя знать у той молодежи, которая по-

ступает в художественные вузы»²⁸. Возникает насущная необходимость преподавание рисования в школе, «включить в программу этого предмета, а также программу предмета «Труд» теоретическое и практическое знакомство с декоративным искусством. Следует теснее связать между собой эти два предмета» (Там же). Обращается внимание на необходимость развивать и поощрять самостоятельность учащихся, которая должна воспитывать их художественный вкус, для чего учителя, ведущие этот предмет в школе, должны получать хотя бы элементарные навыки и сведения о декоративном искусстве в педагогических институтах (Журнал «Декоративное искусство СССР» 1958–1960 гг.).

§2. Декоративно-прикладное искусство в период 1960–1970-х годов

Рассматривая уровень развития декоративно-прикладного искусства в следующие два десятилетия, необходимо отметить следующее. Новая отрасль науки со своей сетью научно-исследовательских учреждений занимается изучением ДПИ. Определено научное понятие «декоративно-прикладное искусство», а значит четче поставлены рамки исследования и задачи, которые искусствоведение решает в этой области. Осознана роль и значение народных художественных промыслов для культуры России и республик Союза. В этой связи не вызывает

сомнений национальный характер народного прикладного искусства, а следовательно, развитие национального декоративного искусства становится неотъемлемой частью национальной политики, хотя национальный характер прикладного искусства признается только внешне как желательное отличие и проявление самобытного искусства другого народа. Сохранили и получили дальнейшее развитие народные промыслы и художественная

²⁸ О художественно-промышленном образовании // Декоративное искусство СССР. — 1958. № 9. С. 5.

промышленность. Однако на деле эти два понятия часто смешивают, и поэтому наблюдается путаница художественных и производственных задач предприятий народных промыслов и художественной промышленности. По-прежнему сохраняется отношение к промыслам и народному ДПИ как отрасли народного хозяйства, поэтому ставится множество вопросов о рационализации производства на промыслах и укрупнении, слиянии ряда артелей и творческих мастерских в крупные предприятия или объединения. В этой связи отсутствует понимание отличия народного мастера и художника предприятия народного промысла²⁹. Только начинает разворачиваться подготовка учеников и будущих работников на народных промыслах в новой системе художественно-ремесленных училищ, устанавливается связь этих учебных заведений с художественными институтами. Справедливо поднимается вопрос о необходимости введения обучения народным промыслам в общеобразовательных школах как важной части эстетического и общекультурного развития учащихся. По этим основным направлениям продолжает свое развитие декоративно-прикладное искусство 60–70-х годов XX века.

В начале 1960-х годов в науке и литературе об искусстве наблюдается тенденция большей научной

объективности, критический подход к литературе предшествующего десятилетия, расширяются горизонты исследований, разворачивается полемика по принципиальным вопросам. Проблемы профессионализма народного искусства поднимает Т.М. Разина. Она предлагает дифференцировать принципы, на основе которых формируются мастерство художника и профессионализм народного мастера: первое обусловлено школой, направлением в искусстве; а второе порождается самой жизнью народа, глубиной традиций, передаваемых мастерством, воспитывается коллективным опытом. В народном искусстве рукотворные предметы, ремесло, обретает особое значение и эстетический смысл, выступая как составляющая часть ее содержательной стороны, что связано с эстетикой утилитарно-полезной формы и специфики ДПИ вообще³⁰.

В искусствоведческой литературе начинают заполняться пробелы в области изучения декоративно-прикладного искусства и его теории. Проблематика народного творчества занимает более значительное место в теоретических трудах А.Б. Салтыкова, М. Кагана, С.М. Темерина, Л.К. Чекалова, вместе с тем и в творческой практике художников наблюдается повышенный интерес к народному искусству. Бурный рост строительства, общий подъ-

²⁹ Ильин И. Правильно ли мы руководим народными промыслами // Декоративное искусство СССР. — 1958. № 2. С. 17–18.

³⁰ Разина Т.М. О профессионализме народного искусства (о специфике прикладного искусства). — М., 1985. С. 192.

ем культуры, активное стремление к новейшим технологиям на фоне производственных достижений привели к глубокому осмыслению национальных культур и особенностей декоративно-прикладного искусства народов СССР. Духовное развитие общества поставило новые задачи перед искусствоведами, исследователями и художниками прикладного творчества.

Достаточно остро встают проблемы национального в современном искусстве. Так, на совещании керамистов в Киеве профессор М. Ильин в своем докладе отметил, что национальные художественные формы, язык национального искусства, а особенно народного, всегда менялись с изменением жизни. Поэтому вопрос национального своеобразия в искусстве необходимо решать современными средствами, а не только следовать традициям, копируя старые формы. Так остро эти вопросы встали потому, что в прикладном искусстве, особенно 1960-х годов, искусствоведы и критики отмечали стилизацию «под народное», применение модернизированного национального орнамента, превращавшегося в штамп и механически переносившегося на новые формы³¹. Эти же проблемы часто обсуждались на страницах журнала «Декоративное искусство СССР». Этот журнал проводил анкетирование о проблемах существования центров народных художествен-

ных промыслов, пытаясь выявить особенности их деятельности и трудности, которые возникают в процессе их работы. Важными в анкете были вопросы, связанные с долей ручного и надомного труда в промыслах; с определением места их в системе народного хозяйства; смыслом самой деятельности народных художественных промыслов и индивидуальных мастеров, а также с отношением к возникающим в последнее время под эгидой многих министерств собственным сувенирным производствам.

Все поднятые вопросы помогли высветить важные проблемы развития художественных промыслов и в целом народного искусства. Поскольку изделия народных промыслов начинают пользоваться массовым спросом, а народное искусство приобретает всё больше сторонников и вызывает стойкий интерес, то существует реальная опасность свести все на рельсы репродуцирования. Массовый спрос может быть удовлетворен только индустриальной организацией производства и, как следствие, массовым выпуском продукта. Современная же организация промысла не соответствует принципам индустриального общества; налицо проблема, поднятая еще в 1930-е годы, — соответствия народного патриархального искусства современным условиям производства. Вопрос оставался открытым. Как относиться к народным промыслам: как к явлениям культуры или как к отрасли народного

³¹ Киевское совещание керамистов // Декоративное искусство СССР. — 1962. № 1. С. 37.

хозяйства, с вытекающими отсюда последствиями? «Художественные промыслы 60–70-х годов ушли от организации типа артели, основанной на ручном труде, и не пришли к чисто промышленной организации. От первой осталась основа производства — ручной труд, от второй пришли атрибуты промышленности: жесткое планирование, преискуранты, стандартизация, повторение эталона и т. д. <...> Пойдем вперед — окончательно утратим художественное качество, вернемся назад — наверняка будем еще больше отставать от спроса»³². Главная проблема, по мнению сторонников сохранения и развития народного искусства, состоит в отождествлении народных художественных промыслов с сувенирной продукцией: «Действительно, изделия народных промыслов — своего рода эталоны сувениров. Во-первых, потому, что они являются выразителями художественной культуры определенного региона, ее неповторимого своеобразия, во-вторых, они всегда обладают специфическими выразительными средствами и художественными достоинствами, воплощающими единство мастерства и искусства, отточенного многими поколениями мастеров»³³.

Однако рост числа предприятий, под разными марками выпускающих изделия в духе народных промыслов, — явление, требующее серьез-

ной оценки и не только экономической. Как правильно заключает И.Я. Богуславская: «Народное искусство — это ценное наследие национальной культуры, не только ее прошлое, но самобытная ветвь современного прикладного искусства. Традиционные народные промыслы нуждаются в охране от поглощения их сувенирной промышленностью»³⁴. Резюме дискуссии однозначно — сохранение и развитие народных промыслов и народного декоративного искусства необходимы для сохранения основ культуры, осознания гордости за свой народ, за свою нацию. Народное декоративно-прикладное искусство, благодаря своей универсальности, «аккумулируя» художественно-практические навыки и умения, передает накопленный духовно-материальный опыт от поколения к поколению, немаловажную роль играет традиция. В традиции закрепляются и накапливаются эффективные методы обучения ремеслу, наиболее результативные способы освоения национального наследия. Основой промыслов должен стать ручной труд и индивидуальное творчество.

Именно на эту сторону прикладного искусства обратили внимание педагоги. С одной стороны, на занятиях по декоративному искусству учащиеся осваивают азы художественной грамоты, с другой — приобретают практические навыки и умения, необходимые при освоении

³² Анкета «ДИ СССР» // Декоративное искусство СССР. — 1972. — № 1, 2, 3, 4, 7.

³³ Там же. С. 11.

³⁴ Богуславская И.Я. Народное искусство или ширпотреб // Декоративное искусство СССР. — 1978. № 6. С. 21–22.

профессии; с третьей — знакомятся с основными видами народных промыслов, составляющими народного искусства. Таким образом, формируются технические и художественные навыки, воспитывается чувство национального самосознания и гордости за свою страну, за ее историю и культуру. Однако общие проблемы развития народных промыслов и неопределенность самих терминов «народные промыслы», «народное искусство» и близость его к «национальному искусству» в контексте идей интернационализма привели к тому, что большая часть кружков при Домах пионеров и художественных школ Советского Союза специализировалась на известных видах народного искусства средней полосы России и отдельных республик (хохлоมская и городецкая росписи, абрамцевская резьба, чеканка с грузинскими традициями, горьковская матрешка, дымковская игрушка). В данном случае нельзя винить руководителей кружков и объединений, поскольку они сами находились в плену двоякого отношения к народному искусству, а хорошо поставленная реклама только перечисленных народных промыслов создавала ощущение, что только эти виды творчества отождествляются с народным декоративно-прикладным искусством СССР в целом. И в настоящее время мы часто сталкиваемся с теми же фактами, когда в кружках и школах Уральского

региона детей обучают азам хохломской или городецкой росписи, тогда как существует своя, уральская, роспись по дереву, нижнетагильская — по металлу, ничуть не уступающая упомянутым видам росписи по красочности, образности персонажей и сложности исполнения.

Еще одной важной тенденцией развития декоративно-прикладного искусства 1960–1970-х годов стало обретение личностью автора особой значимости в произведениях прикладного искусства. Не вызывает сомнения тот факт, что в основе народного прикладного искусства лежит коллективное творчество мастеров, но наряду с этим велика роль творческой индивидуальности образованного, знающего проблемы современного прикладного искусства профессионала. На первый план выдвигается мастер, не только знающий традиции народного промысла, условия производства, но и прошедший хорошую художественную школу. На предприятиях стали работать мастера-художники, активно определяющие стилистическую направленность производства³⁵.

Как отмечают художники, «изделия художественных промыслов и народных мастеров связаны с индивидуальным творчеством, и в этом их ценность... Мастер в процессе творчества может отойти от слепого по-

³⁵ Супрун Л. Традиционное и самодеятельное // Декоративное искусство СССР. — 1976. № 4. С. 38–40.

вторения эталона»³⁶. Таким образом, можно заключить, что стиль большинства промыслов складывается на основе различных индивидуальных творческих почерков, порой весьма ощутимо влияющих на традиционную манеру и на творчество основной группы мастеров предприятия.

Осознание влияния личности художника-творца на целое направление в прикладном и народном искусстве — это значительный шаг к признанию значения и глубины творческих задач декоративного искусства. Однако влияние личности имеет и оборотную сторону для народного искусства, когда в нашем сознании укрепляется стереотип отдельных видов промыслов (как произошло с гжельским фаянсом, воспринимаемым нами только в кобальтово-белой гамме, разработанной в начале 1960-х годов), а также происходит отождествление народного промысла с отдельной личностью художника, когда народные мастера, по тем или иным причинам уехавшие с традиционного промысла, «основывают» новую «липецкую хохлому» или «московскую дымковскую игрушку»³⁷.

Требуется внести ясность в определение «мастер» и «художник» прикладного искусства, работающих в традициях того или иного народного промысла. В отличие от

художника, работающего индивидуально, *мастер* своим творчеством интерпретирует и развивает единый стиль промысла. Традиционные центры народного художественного ремесла исторически сложились в конкретном месте и сформировались в определенное время. У каждого народного промысла свой круг изделий, свои способы обработки и традиционные материалы. Поэтому складывается отдельная группа мастеров традиционного народного искусства, работающая по линии Союза художников и не связанная с народными промыслами.

Важным исследованием, предложившим разрешение ряда споров, назревших в народном искусстве 1960–1970-х годов, стали работы М.А. Некрасовой. Понимая народное искусство как живую культуру, по мысли автора, следует сохранить национальные художественные традиции этого живого родника в русле современной художественной культуры, при этом учитывая воздействие природно-географических и социально-экономических факторов, которые формируют и развивают народные традиции, закладывающие основу системы народного искусства той или иной местности. Творчество во всех четырех формах — это народное искусство, функционирующее на разных уровнях, но сохраняющее общую структуру развития, ориентированную на канонические системы, на традицию, живущую в устно-зрительной передаче и предполагающую соответствующее восприятие.

³⁶ Анкета «ДИ СССР» // Декоративное искусство СССР. — 1972. № 3. С. 30.

³⁷ Богуславская И.Я. Народное искусство или ширпотреб // Декоративное искусство СССР. — 1978. № 6. С. 22.

Если провести анализ не с точки зрения развития и формирования народного промысла, а с точки зрения основ его существования, то без первой формы бытования промысел не только не мог возникнуть, но и, что важнее, — существовать и развиваться вплоть до четвертой формы. А значит, необходимо приложить усилия к тому, чтобы народное искусство сохранялось как элемент быта, элемент сознания человека. С этой целью необходимо оказывать всемерную помощь в пропаганде основ народного искусства в народных массах и у подрастающего поколения в частности. В этой связи интересно рассмотреть взаимоотношения таких пластов искусства, как народное, самодеятельное и профессиональное.

Подходя к вопросу о видах декоративного искусства, характеризующих вторую половину XX в., следует выделить следующие виды:

1. *Профессиональное декоративное искусство*, представленное на предприятиях художественной промышленности индивидуальным творчеством отдельных мастеров по линии Художественного фонда.
2. *Народное профессиональное искусство*, представленное творчеством художников-мастеров, получивших специальное профессиональное образование, но работающих на промыслах, а также мастеров промысла, по разным причинам перешедших в объ-

единения Художественного фонда.

3. *Искусство народных промыслов* или коллективное творчество, представленное изделиями мастеров, работающих на предприятиях художественных промыслов и не имеющих специального образования.
4. *Народное искусство*, представленное художественной деятельностью народа, непосредственно вплетенное в его повседневную жизнь, не принадлежащее ни к какой системе производства, но имеющее глубокие традиционные и национальные корни.
5. *Самодеятельное творчество* может являться частью народного искусства, но, в отличие от него, может и не иметь тесной взаимосвязи с местным традиционным искусством.

Главными проблемами в истории декоративно-прикладного искусства в 1960–1970-е годы остаются проблемы традиций и новаторства, взаимоотношений профессионального, традиционного и самодеятельного видов декоративного искусства.

Для профессиональных художников, особенно в области декоративно-прикладного искусства, народное искусство — неисчерпаемый источник пластических и сюжетных находок, разнообразных средств художественной выразительности. С другой стороны, профессиональное искусство оказывает существенное влияние на народное

искусство через взаимоотношения с художественными промыслами. Сама система функционирования промыслов, сформировавшаяся за период 1930–1950-х годов, особенно на этапе возрождения многих промыслов после Великой Отечественной войны, способствовала проникновению профессионального искусства в народную среду через художественную подготовку мастеров, совместную работу с профессиональными художниками, общение с искусствоведами. Многие историки искусства и передовые деятели культуры (Ю.К. Беджанов, Л. Крамаренко, Ю.С. Мелентьева, М.А. Некрасова, Т.М. Разина, Т.Я. Шпикалова) с тревогой констатировали в те годы рост влияния профессионального искусства на народное.

Значительное явление 1960–1970-х — это развитие массового самодеятельного творчества, к которому можно отнести и детское. Общим в самодеятельном и народном искусстве является наивное восприятие мира, отсутствие специальной художественной подготовки. Отличительными признаками можно назвать в первую очередь отсутствие преемственности художественных традиций, обязательного стилистического художественного канона и коллективности творчества. Однако важнее отметить то объединяющее начало, которое заключается в профессиональном, народном и самодеятельном искусстве, — направленность на сам процесс творчества, природный дар, который развился в

индивидуальное видение и отражение мира. Близость детского творчества и творчества взрослых любителей отмечал еще А.В. Бакушинский, указывая на органическую связь последнего с крестьянским искусством: «Очень важно наметить границу между народным творчеством, которое связано с самодеятельным искусством. Между этими двумя категориями есть сходство — проявление инициативы не к ремесленной, а к творческой переработке. Различие же — самодеятельное искусство — это искусство дилетантское (любительское), хотя оно и становится в наши дни все прочнее. Народное искусство имеет в своей основе элементы дилетантизма, но все же оно имеет главным образом профессиональный характер»³⁸. Поэтому при воспитании детей в русле национальной культуры на примерах декоративного искусства необходимо решить триединую задачу:

- во-первых, сохранить и развить в учениках наивное восприятие мира, столь близкое детскому воображению и народному искусству;
- во-вторых, воспитывать и обучать школьников на лучших образцах современного и древнего народного искусства, чтобы ими была осознана преемственность традиций, и они ощутили себя их продолжателями (избежать дилетантизма);

³⁸ Бакушинский А.В. Исследования и статьи. — М., 1981. С. 148.

- в-третьих, в обучении использовать лучшие достижения профессиональной подготовки народных мастеров, чтобы привить ребенку общехудожественные навыки и показать путь к постоянному творческому совершенствованию (тем самым решать задачи художественно-эстетического и творческого развития нового поколения).

Такой подход будет отражать общие тенденции развития прикладного искусства, взаимосвязь всех его направлений, способствовать решению проблемы сохранения национальных традиций, понимания вклада своего народа в копилку общекультурных ценностей.

Интересно в этом контексте рассмотреть, как менялось само определение термина «декоративно-прикладное искусство» на примере приводимых определений в Большой Советской Энциклопедии. Так, в БСЭ за 1952 г. сами понятия «декоративное искусство» и «прикладное искусство» разводятся: к «ДИ» относят в первую очередь скульптурные элементы и декоративные росписи архитектурных сооружений, мозаику, витражи, резьбу по различным материалам, художественное литье из металла, чеканку, ковку, ковры и декоративные ткани. Отмечается, что, в отличие от прикладного искусства, «декоративное искусство включает в себя предметы, не имеющие непосредственного утилитарного

назначения»³⁹. «Прикладное искусство» определяется как область искусства, которое представляет собой художественно исполненные предметы утилитарного назначения». Далее указывается, что «большинство художественных предметов обихода выполняют и декоративную, и утилитарную функции, поэтому оба эти понятия нередко заменяют понятием “декоративно-прикладное искусство”»⁴⁰.

Важно отметить следующее:

- во-первых, существовало разделение понятий «декоративное искусство» и «прикладное искусство», причем первое считалось более высоким по рангу, чем второе, и это наложило свой отпечаток на современное понимание этих терминов;
- во-вторых, наблюдалась тенденция к сближению понимания этих терминов, а значит, осознавалась их взаимосвязь и взаимовлияние друг на друга;
- в-третьих, предпринимались попытки обоснования функций, которые несли в себе в 1950-е годы прикладное и декоративное искусства.

В БСЭ 1972 г. подчеркивается взаимосвязь декоративного и декоративно-прикладного искусства: «Декоративное искусство — обширная область пластических

³⁹ Большая Советская Энциклопедия. — М., 1952. Т. 13. С. 606.

⁴⁰ Большая Советская Энциклопедия. — М., 1955. Т. 34. С. 507.

искусств, которая, как и архитектура и дизайн, служит художественному формированию материальной среды, создаваемой человеком <...> Декоративное искусство подразделяется на: монументально-декоративное искусство, декоративно-прикладное и оформительское искусство»⁴¹. Декоративно-прикладное искусство определяется как «раздел ДИ, охватывающий ряд отраслей творчества, которые посвящены созданию изделий, предназначенных главным образом для быта». Принята классификация отраслей ДПИ по материалу (металл, керамика, текстиль, дерево) или по техническому исполнению (резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка, интарсия и т. д.). «Эта классификация обусловлена важной ролью конструктивно-технического начала в ДПИ и ее непосредственной связью с производством (художественной промышленностью)»⁴².

Важно подчеркнуть, что в новом определении отмечается образное содержание декоративного искусства, которое позволяет его средствами воздействовать на зрителя:

1. «Образное содержание произведений ДИ наиболее полно раскрывается при восприятии их в том ансамбле, для которого они предназначены»;
2. «Составляя органическую часть предмета со средой, с которой непосредственно соприкасает-

ся человек, произведения ДПИ своими эстетическими достижениями, образным строем, характером постоянно воздействуют на душевное состояние человека, его настроение, являются важным источником эмоций, влияющим на его отношение к окружающему миру»⁴³.

Проводя свои исследования в области народного искусства и творчества, М.А. Некрасова определила пять функций народного искусства⁴⁴.

Первая функция — *праздничная*. Новый ритуальный смысл произведений народного творчества в обществе и в домашнем быту. В связи с этой функцией возрождается символический смысл образов, воспринимавшихся еще недавно поверхностно — лишь в плоскости изобразительной иллюстративности.

Вторая функция — *утилитарная*. Как и раньше, некоторые изделия не только в селах, но и в городах служат предметом первой необходимости. Например, керамическая посуда, плетеные предметы из лозы, бересты, ткачество и вышивка.

Третья функция — *сувенирная*. Изделия имеют ярко выраженный декоративный характер, часто являются памятным знаком какого-либо события в истории страны (сувениры с олимпийской символикой, значки и эмблемы), региона, области, города. Эта функция получила

⁴³ Там же. С. 49.

⁴¹ Большая Советская Энциклопедия. — М., 1972. Т. 8. С. 48.

⁴² Там же. С. 49.

⁴⁴ Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М., 1983. С. 334.

распространение (с середины 60-х годов) с развитием массового туризма и межкультурных связей со многими странами мира.

Четвертая функция — *коммуникативная*. Народное искусство с его историческими памятниками, смыслом и ярко национальным характером, как искусство родовое, приобретает на современном этапе особое значение в свете расширяющихся международных связей. Эта функция весьма актуальна в международных контактах. Ведь ничто так выразительно и ярко не представляет характер народа, как народное творчество.

Пятая функция — *эстетическая*. Она охватывает все другие функции народного искусства и является условием их проявления.

Многофункциональность народного искусства позволяет рассматривать его как огромную силу, воздействующую на личность и общество. Именно это стало определяющим для декоративно-прикладного народного искусства как важного средства воспитания подрастающих поколений в духе уважения к своим национальным традициям, к истории своего народа, его культуре. Природа народного искусства такова, что оно никогда не теряет связи с жизнью, остается современным всем эпохам. Поэтому его неверно сводить к ремеслу как сумме трудовых и профессиональных навыков, технических приемов художественной обработки различных материалов, вырабатываемых

в процессе накопления творческого опыта мастеров, создающих художественные изделия. А именно такая трактовка уроков народного искусства преобладала на занятиях в школе и кружках. Поэтому, увлекаясь достаточно сложной и красочной Хохломой, Городцом, Богородской и Кудринской резьбой, руководители художественных кружков и учителя труда и изобразительного искусства в школах в основном шли по пути развития технических и художественно-технических навыков учащихся, не обращая внимания на его образную сторону, связь этого вида ДПИ с местными художественными традициями.

Развитие народных промыслов и народного декоративного искусства обсуждалось на заседаниях правительства и пленумах Союза художников СССР. Так, в 1962 г. постановлением правительства при предприятиях народных промыслов и художественной промышленности были созданы художественные советы и специальные конструкторские бюро. Они были призваны отбирать лучшие образцы из представленных для последующего их внедрения в производство. В одном из пунктов этого постановления говорилось о переводе ряда высших художественных учебных заведений на обучение декоративному искусству в качестве профилирующей дисциплины. Обращалось внимание на задачу подготовки кадров с высшим художественным образованием для предприятий художествен-

ной промышленности и народных промыслов, а также на необходимость помощи в создании студий декоративно-прикладного искусства на предприятиях и в общеобразовательных школах⁴⁵.

Существенную роль в деле укрепления позиций народного искусства и промыслов сыграло Постановление Совета Министров 1975 г. «О народных художественных промыслах», в котором подчеркивались главенствующая роль народного мастера-художника, признание ручного творческого труда, уникальности художественных изделий, особой специфики народного искусства. Впервые был поднят вопрос об организации ученичества при народных мастерах. Подчеркивалась важность введения обучения художественному мастерству в общеобразовательных школах с привлечением народных мастеров для ведения практических занятий, верно было определено, что резервы народного искусства, художественных промыслов — в творческой молодежи и в ученичестве.

Значительные сдвиги в высшем художественном образовании произошли после вышеупомянутого постановления правительства 1962 г. Если в 1959 г. подготовкой художников для промышленности и народных промыслов занимались 5 вузов, а набор на факультет прикладного искусства составлял 300 человек, то в 1964–1966-х годах уже 12 вузов стра-

ны имели факультеты декоративно-прикладного искусства, а прием на них составлял 570 человек.

Была введена новая номенклатура специальностей по декоративному искусству, признано целесообразным группировать специальности по видам обрабатываемых материалов, но, что особенно важно, для четырех из восьми специальностей была введена педагогическая специализация. Большое внимание уделялось на вновь образованных отделениях ДПИ своевременной подготовке высококвалифицированных кадров педагогов, было отмечено, что в стране функционируют 42 художественных профессиональных училища.

Профессиональная подготовка учителя как педагога и художника имела явную тенденцию к преобладающей роли художника, причем художника-оформителя. Соответственно и в декоративном искусстве основным направлением остается оформительское искусство, пропагандирующее политику партии и государства.

В контексте требований, которые предъявляла школа к учителю изобразительного искусства по разделу «декоративно-прикладное искусство», интересно провести сравнение программ по ИЗО для школ этого периода. Элементы декоративно-прикладного и оформительского искусства появились в школьном образовании примерно в 1960-х годах. До этого декоративное искусство рассматривалось как часть

⁴⁵ Решение объединенного Пленума СХ РСФСР и СССР // Декоративное искусство СССР. — 1964. № 2. С. 3.

профессионального образования или как часть истории русского и советского искусства.

Рисование и декоративная работа дополняют друг друга, при ведущей роли рисования. Термин «декоративное искусство» не встречается, чаще он заменен на «декоративное рисование». Декоративная деятельность чаще включается в трудовую, в ходе которой даются основы художественной обработки материалов. Само же декоративное рисование является связующим звеном между

рисованием и трудом. Определяя роль декоративно-прикладного искусства в жизни, труде и быту, программа трактует ее как «воспитание понимания взаимозависимости утилитарного значения предмета, его формы, материала и элементов украшения», способность «отличать подлинно художественное решение от мещанского украшательства». Освоение декоративного искусства в основном сводилось к выработке умений правильно составлять узор⁴⁶.

§ 3. Современное состояние декоративно-прикладного искусства (1980–2000-е годы)

Отличие данного периода в развитии декоративно-прикладного искусства, при наличии противоречивых моментов, заключается в возрастающей роли народного и прикладного творчества в деле воспитания подрастающего поколения в духе любви, уважения и гордости за свое Отечество.

В период 1980–1990-х годов, с одной стороны, происходит более резкое размежевание народного и профессионального видов искусства. Так, произведения, к примеру, художника-керамиста, продолжающего традиции народного творчества, своей формой, размером, пластикой линий отражают прежде всего практические потребности человека (удобство использования). На этой основе и формируется чув-

ство прекрасного. Несмотря на то, что естественный процесс развития народного творчества и промыслов нарушается вмешательством многих факторов современной жизни, в произведениях народного прикладного искусства прослеживается вековое совершенство формы, рожденное практической целесообразностью вещи. Авторы же, представляющие профессиональное декоративное искусство, в отличие от народных мастеров, решают задачи не только овладения материалом, но и преобразования его. Художники-прикладники в своих произведени-

⁴⁶ Программа средней школы. Изобразительное и прикладные искусства / Проект разработал С.М. Темерин. — М., 1970; Программы средней школы. Изобразительное искусство. — М., 1965. С. 46.

ях ищут взаимосвязь пространства и формы, ведут фактурные и колористические поиски, т. е. те же, что и скульпторы, дизайнеры и художники театра.

С другой стороны, идет процесс станковизации декоративного и народного прикладного искусства. Под станковым искусством подразумеваются произведения, «имеющие самостоятельный характер, свободные от прямых утилитарных функций и не предназначенные для вхождения в ансамбль в качестве его составной и неотъемлемой части. Произведения станкового искусства рассматриваются обособленно от окружения, их значение не меняется от места, где они находятся, хотя условия экспонирования и освещения могут способствовать или препятствовать полному раскрытию их качеств. Основные формы бытования станкового искусства — музейные и выставочные коллекции и экспозиции, демонстрация в общественных и жилых интерьерах»⁴⁷. Это связано, в первую очередь, с тем, что до последней четверти XX века декоративно-прикладное народное искусство, да и народные промыслы развивались как область народного творчества, как вид ремесла. В последние десятилетия века это стало областью творчества специалистов-художников,

получивших средне-специальное и высшее профессиональное образование.

Как вид народного творчества прикладное искусство было искусством создания предметов быта и потому неразрывно связано с практическими потребностями домашнего обихода, со всем характером народного бытового уклада. В конце XX в. декоративное народное искусство становится искусством пластически-изобразительным, более тяготеющим к станковому, все более отдаляющимся от своей только утилитарной функции, теряет связь с предметным окружением человека и становится средством оформления архитектурно-пространственной среды. В качестве примера можно привести панно, разработанные в технике мстерской росписи, златоустовской гравюры на стали, абрамцево-кудринской резьбы по дереву, а также интерьерные вазы и декоративные композиции в технике ювелирного искусства петербургских и красносельских художников-мастеров (работы такого рода активно экспонировались на выставках народных промыслов и декоративно-прикладного искусства, начиная с 1985–1986-х годов).

Если до периода 1980-х годов в основе народного декоративного искусства и изделий народных промыслов лежала традиция, устойчивость стереотипа формы, то для современных художников, прошедших хорошую художественную школу, — это непре-

⁴⁷ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. — М., 1997. С. 575–576.

рывное экспериментирование как в области технологии (анилиновые красители в матрешке, филомоновской игрушке, кобальт в гжельской керамике), так и выражение новаторских идей декоративного искусства этого периода (интерьерные напольные вазы хохломы, красносельской филигрании).

Само народное искусство более тяготеет к распространению в нем станковых форм, поскольку изменяющаяся материальная и духовная среда вызывает к жизни творческие явления нового порядка. Новые создатели народного искусства ставят перед собой задачи не только и не столько овладения основами профессиональной грамоты, сколько выражения собственных замыслов, идей и представлений о красоте в жизни и в искусстве, т. к. уровень владения техникой, материалами и ремеслом позволяет решать эти и многие другие задачи. Художники промыслов в настоящее время своей целью ставят не только сохранение промысла и его традиций, хотя и это важная часть их творчества, но и ориентированы в своем творчестве на стремление выразить значительные идеи, оттенки, настроения, тонкие ассоциативные связи средствами традиционного декоративного искусства. Та же тенденция наблюдается и в произведениях художников декоративного искусства. «Авторы соревнуются в создании фигуративных композиций, подчеркнута нефункциональных.

Проявляется усиление сюжетно-изобразительной линии. Искусство обретает черты станкового»⁴⁸.

С другой стороны, наблюдается и сближение станкового искусства с декоративным. Реальные попытки сопоставления народного искусства с декоративно-прикладным и станковым дают интересные результаты. Они высвечивают усиливающуюся символизацию и ассоциативность станкового искусства, его возросшую декоративность, обострившееся стремление по-новому освоить пространство. Это проявляется благодаря значительному влиянию, которое оказывает станковое искусство на народное искусство. Таким образом, народное декоративное искусство становится неотъемлемой частью русской (современной) культуры, оно не только активно влияет на формирование художественных вкусов, но и обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики. В свою очередь и профессиональное искусство, искусство монументальное, станковое, декоративное, и дизайн также влияют на народное, обогащая его.

Огромную роль в сближении видов искусства сыграл системный средовой подход. Туристический бум в 1960-е годы поставил вопрос о поиске национального своеобразия при существовавшем интер-

⁴⁸ Разина Т.М. О профессионализме народного искусства (о специфике прикладного искусства). — М., 1985. С. 42.

национальном единстве. Обращение к традиционному орнаменту в архитектуре, народному искусству как неотъемлемой части культурной художественной среды давало ключ к системному подходу в формировании среды. Народное прикладное и декоративное искусство становилось неотъемлемой частью средового подхода к решению художественного и национально-своеобразного культурного пространства. Предметы и изделия народных промыслов стали активно использоваться в украшении интерьеров общественных зданий и сооружений. Соответственно возникшему спросу изменились и требования к художественному решению традиционных видов орнаментов, сложившемуся стереотипу форм и видов изделий декоративного народного искусства. Художественно осмысленное в национальных традициях и преобразованное пространство становятся целью при создании произведений монументального искусства. Таким образом, «высокие искусства» становятся тяготеющими к прикладным в контексте средового подхода. «Традиции, историческое прошлое нации — одна из неотъемлемых составляющих сегодняшнего бытия. Они во многом определяют своеобразие форм поведения людей, их психологических установок и ценностных ориентаций, образуя сложный сплав с общечеловеческим... именно средовой подход открывает сегодня

наиболее обещающие возможности решения проблем национального своеобразия»⁴⁹.

Образная среда, которую создавали предметы народного творчества, наиболее ярко проявляла синтетичность народного прикладного искусства. Органическую синтетичность большинство исследователей выделяют как существенную черту народного декоративного искусства (А.И. Некрасова, Т.М. Разина, В.С. Воронов и др.). Особенно это относится к крестьянскому искусству в более ранние периоды, предшествовавшие разделению труда и отделению ремесла от сельского хозяйства. Все предметы изготавливались на дому руками одного мастера. Таким образом, художественный вкус и способности хозяина и хозяйки прослеживались во всех вещах дома, от солонки на столе до «дорожек» на полу. И хотя, на первый взгляд, эта рука мастера могла обеспечить художественную согласованность предметов только в пределах одной избы, одного хозяйства в лучшем случае, на основе проведенных историками и искусствоведами исследований можно утверждать, что эта согласованность достигалась в масштабах всей деревни и даже сел данной местности. Это стилевое единство определялось единством мироощущения, единством обычаев, представлениями о жизненных

⁴⁹ Национальное и интернациональное в предметно-пространственной среде меняющегося мира // Декоративное искусство СССР. — 1982. № 12. С. 4.

ценностях и идеалах, т.е. единством духовной и материальной культуры. Важнейшим стимулом, обеспечивавшим единство среды, единство художественное, духовное и материальное, были цель и назначение всех построек, мебели, одежды и предметов быта. А целью и назначением всей создаваемой среды была сама семья ремесленника или крестьянина, т.е., в конечном счете, сам человек. Таким образом, человек, создавая среду вокруг себя по своим меркам, стремился ощутить комфортность пребывания в ней. В то же время среда, формирующаяся вокруг человека, оказывала воспитывающее воздействие на него самого.

В период 1980–1990-х годов достаточно остро встал вопрос синтеза создаваемого пространства для человека. Городская среда, в которой в конце XX в. проживал человек, потребовала пересмотра взаимоотношений с самим человеком. Наши здания подразделяются на жилые, общественные, торговые, школьные и т. п. Соответственно дифференцируется обстановка, наружное и внутреннее оформление. В этих зданиях мы учим, обмениваемся деньгами, создаем продукцию, поэтому часто сами здания остаются как бы «обесчеловечены». Задачей же синтеза, учитывающего средовой компонент, является «очеловечивание» архитектуры, среды обитания человека. Осознание влияния окружающей среды на воспитание и формирование человека привело к пониманию нового синтеза, создаваемого проектировщиками, дизайнерами и худож-

никами. В крестьянском, народном, декоративно-прикладном искусстве никогда не была осознана такая задача, поскольку это искусство было человеком само по себе, органично. Вещь, предмет, создаваемый в этом виде искусства, постоянно находился в единстве с архитектурой. По материалу, масштабу и стилю предмет всегда был «человечен», и потому всегда была высока степень воздействия народного искусства на человека.

Усиление интереса в целом к декоративно-прикладному искусству и народным художественным промыслам на фоне рассмотренного нами средового, комплексного подхода к решению вопроса о среде проживания человека и ее связи с историческими корнями нации стимулировало развитие и появление новых предприятий, выпускающих изделия декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, при этом сохранилась тенденция развития и интерпретации известных и популярных промыслов Хохломы, Жостова, Гжели, Красного села и т. п. Поднимаются вопросы о неправомочности создания изделий «под Хохлому» в г. Верхнеуральске и г. Касли Челябинской области, росписи подносов «под Жостово» в г. Ташкенте и т. д.

Традиционные центры народного художественного ремесла исторически сложились в конкретном месте и сформировались в определенное время. Локальность традиций народного искусства является отличительной чертой всего народного

творчества. Область распространения того или иного вида прикладного искусства сравнительно невелика, хотя общие приемы того или иного вида деятельности имеют достаточно широкое распространение. По всей России создавали глиняную посуду, вышивали, ткали, занимались резьбой по дереву, изготавливали ювелирные изделия, просекали и ковали металл. Однако керамика Гжели отличается от керамики Скопина, хохломская роспись отличается от городецкой, а украинские народные росписи, хотя и имеют много общего с уральскими, тем не менее разительно выделяются манерой письма, цветовой гаммой и подбором сюжетов. Исследователи по-разному объясняли происхождение этих различий. Одни отводили ведущее место материалу (А.В. Бакушинский, В.С. Воронов и др.). Другие во главу угла выдвигали географический фактор (Т.М. Разина, А.И. Некрасов, М.А. Некрасова и др.). У каждого народного промысла свой круг изделий, свои способы обработки и традиционные материалы. Но ни одна из концепций, взятая в отдельности, не дает объяснения, почему в Хохломе дерево резали, а не расписывали, как в Нижегородской губернии по соседству, почему так сильно отличаются по росписи нижнетагильский и жостовский подносы, если начинали и тот, и другой промысел уральские мастера. Мы согласны с мнением искусствоведа В.С. Воронова, который предполагает, что «определяющим был целый комплекс условий, пре-

жде всего, социально-исторических, что и приводило к возникновению в данной местности того, а не иного вида искусства. Ни география, ни материал здесь ничего объяснить не могут. Но, не вдаваясь в подробности возникновения тех или иных промыслов и традиций, должно отметить наиболее существенную черту этих традиций — их локальность»⁵⁰.

Распространение, а впоследствии и расширение промысла начинается с развитием капитализма. Всё более широкий охват, например, хохломским промыслом территории России первоначально происходил в виде миграции товарной продукции. Позже идет расширение самого промысла, когда в начале XX века уже ряд сел и деревень, а позже и городок Семенов, начинают производить предметы с яркой красочной росписью. В послереволюционные годы объединение мастеров в артели стало наиболее приспособленной формой выживания в создавшихся условиях. Одновременно эта форма организации производства стала переходной к фабричному, городскому, капиталистическому производству изделий народных промыслов. В 1960-х годах артели преобразуются в фабрики и предприятия народных промыслов. Основой народных промыслов по-прежнему оставался ручной труд, но на фабрике это был труд, приспособленный к условиям машинного производства, т.е. ориентированный на

⁵⁰ Воронов Н.В. Народное? Искусство? // Декоративное искусство СССР. — 1981. № 9. С. 17.

план, стандартизацию продукции, а значит работу по образцам. Старые формы, традиционные для народных промыслов, утрачиваются, а на смену им должны приходить новые, а значит должен появиться человек, который будет если не продолжать традицию, то хотя бы работать под традицию. Таким образом, на первый план выдвигается мастер-художник, чей труд все более индивидуализируется и начинает отождествляться с промыслом как таковым. В результате промысел всё более превращается в производство с образцами, копиями и копиистами, всё более профессионализируется.

Этот тип создания произведений народного и прикладного искусства и был принят ошибочно как базовый, традиционный для преподавания народного искусства в школе. Отсюда распространение наиболее известных промыслов и видов декоративного искусства по стране и копирование как основа изучения данного промысла или вида прикладного искусства.

В противовес распространению промыслов средней полосы России (Хохлома, Гжель, Жостово, Богородское, Дымка, Филимоново) появляется охранительная теория. В первую очередь она выступает против нарушения локальных границ промыслов и бездумной пропаганды через систему образования части русских народных промыслов. Безусловно, необходимо пресекать заимствование «хохломы» или «гжели», поскольку такое ложное поддержание традиций только дискредитирует сам

промысел и основы преподавания народного искусства. Региональный компонент в образовании в первую очередь ориентирует творческие детские объединения, историков, краеведов и культурологов на возрождение и развитие местных, традиционных, ремесел. Этому процессу способствовали этнографические и искусствоведческие экспедиции конца 1970 — начала 1980-х годов, которые позволили заново открыть такой интересный промысел, к примеру, как Уральская народная роспись по дереву, обратить пристальное внимание на подготовку специалистов для Кусинского и Каслинского заводов художественного чугунного литья. Открылись училище № 4, отделения подготовки художников по гравюре на металле в г. Златоусте, а также ювелирное и резьбы по мягкому камню в Кунгуре.

Введение декоративно-прикладного искусства в образовательный процесс рассматривалось через решение проблем:

- эстетического и трудового воспитания;
- развития творчества во всех его проявлениях;
- сохранения и развития народного и национального искусств;
- методических и организационных разработок проведения занятий;
- совершенствования подготовки учителя по отдельным видам декоративно-прикладного искусства (табл. 1).

Основные положения программ по изобразительному искусству 1970–1990-х гг.

1970-е	1980-е	1990-е
Формирование эстетического отношения к действительности, творческого отношения к общественно полезной деятельности, к занятиям по труду	Осуществление идейно-политического, нравственного, трудового и эстетического воспитания учащихся	Организация и систематическое развитие художественно-творческой деятельности
Обучение учащихся пользоваться изобразительными средствами разных видов искусства, прежде всего рисунка	Вооружение учащихся знаниями элементарных основ реалистического рисунка, формирование у них навыков работы с натуры, по памяти, по представлению, ознакомление с особенностями работы в области декоративно-прикладного искусства	Повышение уровня художественной образованности школьников, расширение круга знаний об искусстве, умений и навыков изобразительной деятельности, развитие художественно-образного восприятия
Ознакомление с произведениями искусства, содействие пониманию особенностей языка искусства	Развитие у детей изобразительных способностей, художественного вкуса, творческого воображения, эстетического чувства и понимания прекрасного	Развитие художественных способностей детей, их воображения, пространственных представлений, творческой активности

Можно констатировать, что расширяются и становятся более многогранными задачи, которые решает предмет «Изобразительное искусство» в школе. Народное и декоративное искусство признается авторскими коллективами мощным средством эстетического, трудового и нравственного воспитания. Большинство задач на занятиях по декоративному искусству решаются

практиками более успешно, поскольку мир воспринимается ребенком более отвлеченно и декоративно.

Проблемы художественного образования и эстетического воспитания становятся ведущими в эти десятилетия. Различные возможности декоративного искусства в контексте этих проблем рассматривали в своих программах В.С. Кузин, Б.М. Неменский, Т.Я. Шпикалова,

Н.Н. Ростовцев, Е.В. Шорохов и др. Возросшие потребности общества в осознании значения народного и декоративного искусства в деле сохранения культурных и национальных традиций нашли свое отражение в новых программах.

За последние годы в России появилось множество уникальных учреждений, занимающихся развитием декоративно-прикладного искусства и народных ремесел, — школы народных ремесел, этнографические и фольклорные центры, творческие мастерские, Дома ремесел и многие другие.

В системе дополнительного образования декоративно-прикладное искусство всегда занимало достойное место. Обращение к национальным традициям, к народным истокам, художественному и трудовому воспитанию школьников с середины 1960-х годов способствовало расширению сети внешкольных детских творческих объединений, пропагандирующих декоративное и народное творчество. По сравнению с программами 1960-х годов количество часов, отводимых для

занятий ДПИ, выросло почти в 1,5 раза (**рис. 8**). Особенно важно отметить тот факт, что значительно увеличилась доля народного искусства. Однако по-прежнему набор изучаемых видов народных промыслов в системе дополнительного образования достаточно ограничен: хохлома, жостово, полхов-майдан, гжель, каргопольская и павловская игрушки.

В целом, можно констатировать, что наблюдается неуклонный рост интереса к преподаванию ДПИ в школах и внешкольных учебных заведениях. Это связано и с тем, что развитие декоративного искусства оказывает большое влияние на динамику роста художественной промышленности, и с тем, что преподавание прикладного искусства обладает огромным воспитательным потенциалом, воздействующим на формирующуюся личность. Преподаватель, ведущий дисциплины декоративно-прикладного цикла, должен стать носителем и собирателем традиций народных ремесел региона, пропагандистом российских народных промыслов.

Контрольные вопросы

1. Какое отношение сложилось к народному декоративно-прикладному искусству в России в период 1920-х годов?
2. Что явилось определяющим в период 1920–1930-х годов для судьбы того, что мы сейчас называем народными художественными промыслами?
3. Какая сложилась система подготовки художников-кустарей для художественного промысла довоенного периода?
4. Какие центры народного искусства России чаще всего были представлены на международных выставках 1920–1930-х годов?
5. Какой положительный сдвиг наметился в истории народного искусства в 1940–1950-х годах в России?
6. Какую роль сыграли научные институты при Академии художеств СССР и Институт художественной промышленности при Совете народного хозяйства в 1950-х годах?
7. Какую роль сыграло Постановление Совета Министров Российской Федерации от 30 июля 1957 года?
8. Кого относят к «хранителям», «собираателям» и «носителям» художественного промысла в теории декоративного искусства?
9. В чем состоит особенность этапа 1960–1970-х годов в истории развития декоративного искусства в России?
10. Как рассматривалось содержание понятия «народное искусство» в период 1960–1970-х годов?
11. Какие художественные промыслы были наиболее известны и ошибочно отождествлялись с народным декоративно-прикладным искусством СССР в целом в период 1970-х годов?
12. Приобрела ли личность автора особую значимость в произведениях художественных промыслов во второй трети XX века? В чем это выразилось?
13. В чем отличие художника от мастера традиционного художественного промысла?
14. Какие четыре вида декоративного искусства характеризуют вторую половину XX века?
15. В чем заключается триединая задача воспитания школьников в русле национальной культуры?
16. В чем выразилось новое понимание термина «декоративное искусство» в период 1970-х годов?
17. Перечислите пять функций народного искусства по М.А. Некрасовой.
18. Как изменилась система подготовки кадров для народных промыслов и отношение к преподаванию декоративного искусства в школе в 1970-х годах?
19. В чем проявилась «станковизация» декоративного искусства в период 1980-х годов?
20. Что понимается под синтетичностью народного искусства в истории декоративного искусства?
21. В чем заключается суть охранительной теории по отношению к народным художественным промыслам?
22. Как отразилось изменение отношения к декоративному искусству в программах по изобразительному искусству в 1970–1990-х годах?

Рекомендуемая литература

- Арбатов Б.И. Искусство и производство: Сб. статей. — М., 1926.
- Бакушинский А.В. Исследования и статьи. — М., 1981.
- Барадулин В.А. Принципы и методы возрождения традиционных художественных ремесел в современных условиях // Народное искусство Южного Урала: Сб. материалов научно-практической конференции. — Челябинск, 1997.
- Богуславская И.Я. Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. — Л., 1981.
- Василенко В.М. Народное искусство / Избранные труды о народном творчестве X–XX вв. — М., 1974.
- Воронов В.С. Крестьянское искусство. — М., 1924.
- Воронов Н.В. Крестьянское искусство. — М., 1972.
- Искусство художественных промыслов на современном этапе / Сб. науч. тр. НИИЗП / Отв. ред. Т.М. Разина. — М., 1982.
- Миловский А.С. Народные промыслы: Встречи с самобытными мастерами. — М., 1994.
- Народное искусство в воспитании детей / Под ред. Т.С. Комаровой. — М., 1997.
- Народные художественные промыслы и современная культура: Сб. науч. тр. НИИХП / Под ред. Н.В. Черкасовой. — М., 1980.
- Некрасов А.И. Русское народное искусство. — М., 1924.
- Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального: традиции и новизна // Проблемы народного искусства. — М., 1982.
- Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. — М., 1983.
- Проблемы народного искусства / Под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макаровой. — М., 1982.
- Разина Т.М. О профессионализме народного искусства (о специфике прикладного искусства). — М., 1985.
- Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. — М., 1981.
- Соколов М.В. Профессиональная направленность учителей на занятиях декоративно-прикладным искусством: теория и практика формирования. — М., 2002.
- Творческие проблемы современных художественных промыслов / Сост. И.Я. Богуславская. — Л., 1981.
- Темерин С.М. Изучение декоративного искусства в советском искусствознании за 40 лет // Декоративное искусство СССР. — 1958. № 1.
- Шпикалова Т.Я. Народное искусство на уроке декоративного рисования. — М., 1979.

Глава 3. Орнамент и орнаментальные композиции

§ 1. Орнамент как вид искусства

Орнаментом (от латинского *ornamentum* — украшение) называется узор, построенный на регулярном ритмическом чередовании и организованном расположении геометрических или изобразительных элементов и предназначенный для украшения различных предметов (утвари, оружия, мебели и т. д.), архитектурных сооружений, предметов декоративно-прикладного искусства.

Мы почти никогда не увидим орнамент в виде самостоятельного произведения. Он существует на стенах зданий, на бытовых предметах, на ткани и пр. Однако, как отмечали Е.В. Лебедева, Р.М. Черных, «... связанный более или менее тесно с формой и материалом украшаемого предмета, орнамент никогда не подчиняется им до конца, не растворяется в прикладном искусстве как одно из его многочисленных выразительных средств. Он остается самостоятельным видом художественного творчества со своими законами, своими принципами композиции»⁵¹.

Поэтому изучение теории построения орнамента является особым разделом художественной грамоты. И освоение его необходимо всем, кто участвует в формировании

художественного вида каких-либо предметов.

Многообразие формы орнамента столь велико, что в нем мы сталкиваемся с самыми разными изобразительными мотивами. Орнамент, таким образом, является областью изобразительного искусства.

Но изображение в орнаменте применяется иначе, строится по иным законам, чем, скажем, в картине или книжной иллюстрации, в скульптурной группе или рельефе. Главное отличие орнамента от произведений изобразительного искусства состоит в том, что в основе орнаментальной композиции лежит определенная математическая закономерность, иногда простая и очевидная, иногда усложненная, доступная лишь специальному анализу. Как нота в музыкальном произведении подчинена определенному размеру и строению такта, так и расположением изобразительных мотивов в орнаменте управляют законы симметрии, пропорциональности, а также определенный ритмический строй. Заданный порядок может проявляться с определенной четкостью или же допускать некоторые отклонения. Иногда он с трудом угадывается за различными вариациями, но все-таки без него нет орнамента.

Реальные жизненные наблюдения, изобразительные мотивы, будь

⁵¹ Лебедева Е.В., Черных Р.М. Искусство художника-оформителя. — М., 1981.

то цветы, животные или человеческие фигуры, преобразуются в орнаменте, подчиняясь общему закону его построения. Живая сложная форма иногда покорно следует математически строгому порядку, иногда — спорит с ним, ищет свободы, заменяя буквальными повторы приблизительным, неполным, соответствием сходных форм. Орнамент же геометрический, отвлеченный, большей частью оказывается более строгим, симметрии в нем осуществляется полнее, ритм выдерживается четче.

Располагаясь на поверхности какого-либо предмета, орнамент придает и ей свою собственную ритмическую структуру. Ведь орнамент — это средство художественного овладения такой поверхностью, которая сама по себе не имеет ясно выраженной структуры, масштаба, иногда даже четких границ. Подчиняя себе эту поверхность, художник вносит в нее порядок и меру, выделяет центр и периферию, дает движению нашего взгляда определенные направления, вехи и опорные точки. Таким образом, орнамент можно назвать искусством упорядочения поверхности или даже искусством ритмической организации мира, потому что художественный смысл орнамента, как и всякого искусства, гораздо шире простой задачи украшения лишь определенного предмета. В орнаментальном искусстве разных эпох и народов очень ясно проявляются их самые общие представления о законах и структуре окружающего мира, о закономерном и случайном, о

конечном и бесконечном, о движении и о покое⁵².

Археологи и этнографы занимались изучением орнамента, выясняя его происхождение из технологий древнейших ремесел. До появления письменности орнамент играл не только украшательную функцию, но и служил для передачи информации. Расшифровывая древнейшие орнаменты, ученые «читали» их как своего рода магические тексты.

Со временем орнамент потерял заложенный в него первоначальный смысл, но сохранил при этом свое художественное очарование. В современном орнаменте символический элемент отсутствует полностью. «Утрата знакового смысла, оказывается, не страшна орнаменту. Напротив, именно там, где знаковость отсутствует или хотя бы подавлена, вырождена, стала несущественной, орнаментальный мотив полнее выявляет для нас свои качества именно узора — предмета бессюжетного и бескорыстного любования... Орнамент представляется всего лишь “украшением”, подчиненным оформляемому им предмету, растворяющимся в его значении»⁵³.

Благодаря орнаменту можно проследить, чем занимались наши предки. Первые орнаменты в наибольшей степени отражали связь людей с природой. Охотничьи пле-

⁵² Лебедева Е.В., Черных Р.М. Искусство художника-оформителя. — М., 1981.

⁵³ Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. — М., 1998.

мена включали в узоры мотивы человека и животного. С переходом к земледелию появились растительные мотивы.

Помимо экономической жизни узор отображал и географическую принадлежность орнамента. Значительные различия имеют орнаменты народов, живущих в степной зоне или в окружении густых лесов, на севере или юге. Хотя порой небольшие отличия имеют орнаменты народов, проживающих на одной территории. Это связано с их национальными традициями, жизненным укладом и вкусом.

Характерная черта всякого орнамента — неразрывная связь с материалом, с общими тенденциями развития искусства на соответствующем отрезке времени. Различные виды орнаментов, которыми оформлены предметы, достаточно полно определяют художественный стиль своего времени. Не случайно многие исследователи орнамента рассматривают его как почерк эпохи, как элемент стиля, дающий представление о той исторической эпохе, к которой он принадлежит⁵⁴.

Стиль в искусстве — исторически сложившаяся система художественных средств, обусловленная единством идейных взглядов общества. В этом случае можно говорить о стиле как о явлении социальном, идеологическом и исторически конкретном. Стиль охватывает все виды искусства, в том числе архи-

тектуру, скульптуру, живопись и декоративно-прикладное искусство.

В условиях антагонистических общественно-экономических формаций стиль отражает классовые противоречия, выражает идеологию господствующего класса.

В Древнем Египте, например, содержание искусства определялось влиянием религии. Поэтому орнамент строился на сильно стилизованных природных мотивах (цветок лотоса, листья папируса, солнце в виде плоского диска, сфинксы, львы, змеи и т. д.), имеющих глубокую символичность, четкую архитектонику и соразмерность (**рис. 22**).

В Древней Греции стремление к общей гармонии приводит к поиску рациональных основ красоты, которая понимается как следствие



Рис. 22. Египетский орнамент

⁵⁴ Соколова Т. Орнамент — почерк эпохи. — Л., 1972.



Рис. 23. Греческий орнамент

прежде всего стройного порядка и соразмерности. «Греческая орнаментика характеризуется сочетанием геометрических форм, комбинациями горизонтальных и вертикальных линий с растительными мотивами (листья аканта, пальмы, алоэ). Символики нет, ее заменяют формы, построенные на симметрии, формы «правильные» и строгие» (рис. 23)⁵⁵.

Римская империя, унаследовавшая черты греческого искусства, применяла в орнаментике те же мотивы, однако использовала их в другой интерпретации (листья аканта и пальмы заплетались в более богатые гирлянды, декорированные во множестве оттенков цветов; фигуры людей и животных сочетались с военной эмблематикой, воспевающей



Рис. 24. Орнаменты древнего Китая и Японии



славу римских походов). В римском орнаменте присутствует чрезмерное изобилие форм, громоздкость.

В Древнем Китае, Японии, Индии в произведениях искусства прослеживалась явно выраженная идея символизма, широкое использование мифологических сюжетов, в орнаментике изобиловали сказочные фантастические животные и птицы.

⁵⁵ Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М., 1981. С. 10.



Рис. 25. Средневековый орнамент

Наряду с реалистическими изображениями цветов в Китае и Японии присутствовали условные завитки облака и волны. Орнаментальный пейзаж, растения и прочее изображались плоско (рис. 24).

В Средние века дух борьбы против засилья феодалов и церкви позволил воплотить в искусстве волевое начало, творческий порыв. Стержневой фигурой в искусстве становится готический храм. В синтезе его архитектуры, скульптуры, декоративных витражей и орнаментики отразились эстетические идеалы готического стиля. Простой, прямолинейный по форме, геометрический орнамент переходил в плете-



Рис. 26. Орнамент эпохи Возрождения
ный криволинейный узор. Мотивы человеческой фигуры, животных и растений трактовались более условно и стилизованно по сравнению с восточным орнаментом. Преобладали плоскостные решения, увеличенные по вертикали размеры (рис. 25).

В эпоху Возрождения складывается новый эстетический идеал человека — предприимчивого, пытливого, волевого, принимающего мир таким, каков он есть, одновременно художника и ученого⁵⁶.

Как отмечает В.Н. Козлов, в эпоху Возрождения искусство орнаментики искало ясности и гармонии. В орнаментах широко использовались растительные мотивы (листья аканта и дуба, виноградной лозы), элементы животного мира в сочетании с изображениями обнаженного человеческого тела. Возникали новые композиционные решения типа гротеск, когда перечисленные выше мотивы образовывали причудливые комбинации (рис. 26).

⁵⁶ Дмитриева Н.А. Исторические закономерности развития искусства / Основы марксистско-ленинской эстетики. — М., 1960. С. 232–290.

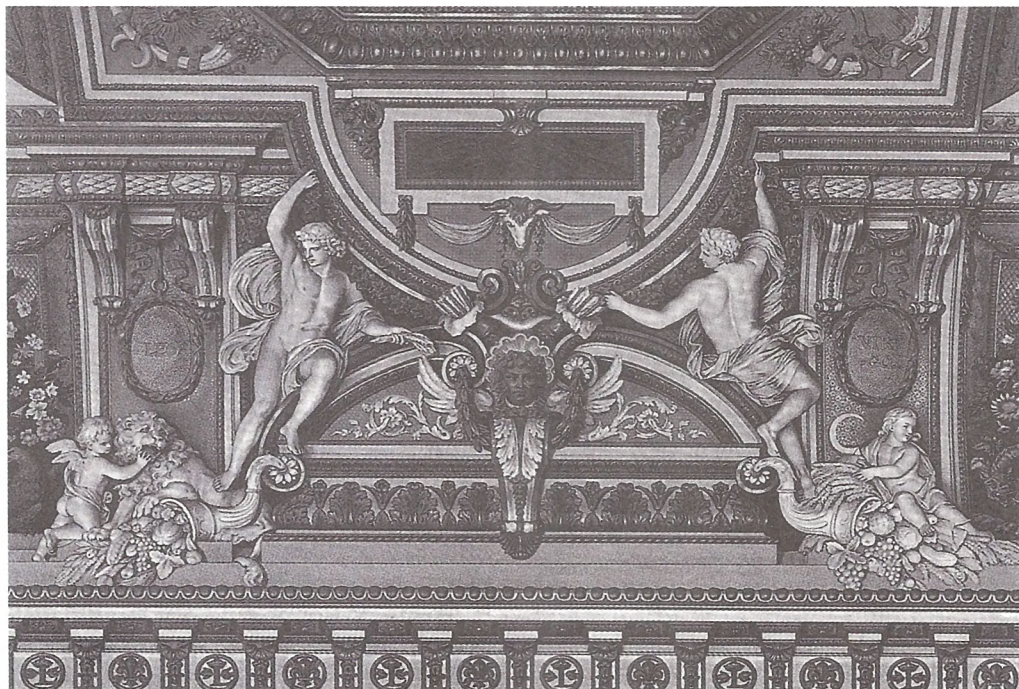


Рис. 27. Орнамент стиля барокко

Орнаментальное искусство барокко строилось на напряженных контрастах. В орнаменте четко прослеживались стремление к декоративности и динамичности, преобладание криволинейных форм и асимметрии. Сохранялись мотивы греческого и римского искусства. Использовались получеловеческие и полузвериные фигуры, тяжелые гирлянды цветов и плодов, мотивы раковин и лилий в сочетании с символичным солнцем (рис. 27).

Стиль барокко получил широкое распространение в разных странах Европы. Орнамент под влиянием национальных традиций приобрел в каждой из них свои особые черты.

Так, например, в России барочный орнамент широко применялся при оформлении интерьеров Петербургского, Царскосельского, Петергофского дворцов, созданных Растрелли.

В руках русских резчиков даже вычурные завитки орнаментальных форм в стиле барокко по-своему размашисты и легки, полны особой жизнеутверждающей силы. Можно смело утверждать, что орнамент периода русского барокко — гордость русской архитектуры, он достойно обогатил мировые достижения орнаментики⁵⁷.

⁵⁷ Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М., 1981.



Рис. 28 . Орнамент стиля рококо

В начале XVIII века стиль барокко трансформировался в стиль рококо. Орнамент приобрел свободу, воздушность, подвижность и красочность. Ему присущи ажурные, изогнутые, криволинейные мотивы, отсутствие ясной конструктивности (излюбленный мотив стиля рококо — раковина) (рис. 28).

Во Франции в конце XVIII века наивысшего расцвета достиг классицизм. Характерной его чертой явилось обращение к античности, к греческой культуре. Орнамент снова стал статичным и уравновешенным, с ясными и четкими членениями

прямых линий, квадратов, прямоугольников, кругов и овалов. Хотя многие элементы, характерные для эпохи барокко и рококо, сохранились, классицизм избавился от излишеств, перегрузки деталями различных орнаментальных элементов. Цветовые решения орнамента стали сдержанными, в росписях начинает преобладать гризайль — рисунок, имитировавший лепнину.

В начале XIX столетия классицизм достаточно быстро и естественно сменился родственным ему, но совершенно иным по духу стилем ампир, который начал черпать свои ху-

дожественные идеалы из искусства Рима. Возникновение этого стиля тесно связано с личностью Наполеона Бонапарта. Стиль ампир нес в себе известный схематизм, суровость и строгость, торжественность и помпезность. Изменился орнаментальный колорит. Он строился на сочетании тяжелых, насыщенных тонов золотого, пурпурного и синего.

В России орнамент в стиле классицизма и ампир также получил широкое распространение, но здесь он приобрел своеобразные черты (русский классицизм). Примерами его можно назвать творения Баженова, Казакова и Кваренги, Воронихина, Захарова и Росси, русский фарфор, изделия уральских

умельцев из самоцветов, которые вошли в сокровищницу мирового искусства (рис. 29).

Развитие научно-технического прогресса на рубеже XIX–XX веков привело к кризису европейской культуры, что привело к зарождению стиля модерн. Ему была присуща томность, блеклость, чахлость. Наиболее распространенные мотивы: ирисы, орхидеи, лилии, болотный тростник, ползучие переплетающиеся, тянущиеся стебли, корни растений. Вместе с тем возникает интерес к демоническим силам природы: хищным животным, змеям, жабам, насекомым. Для модерна был характерен специфический колорит болотных, буро-зеленых,

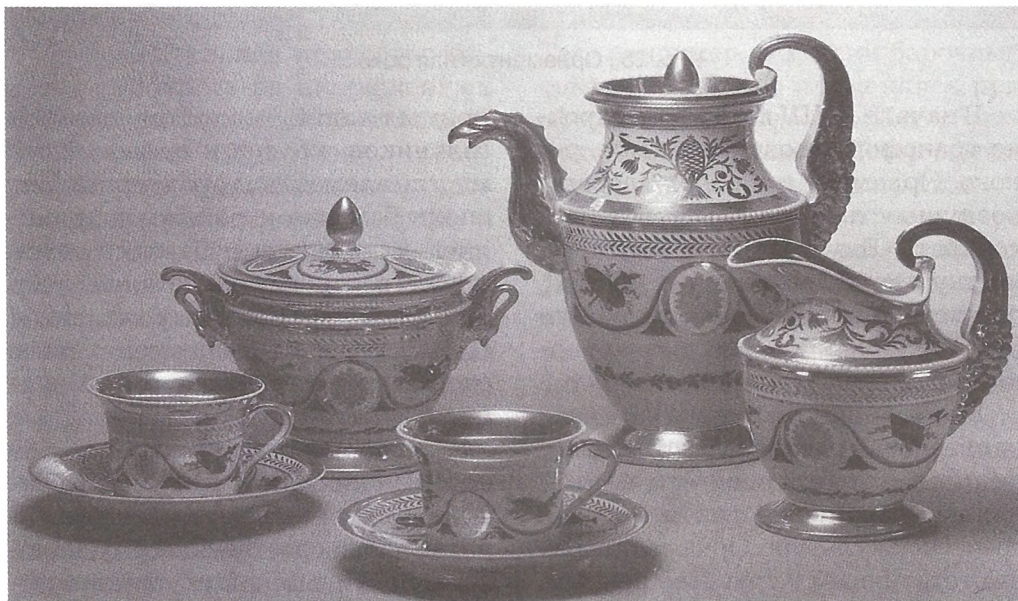


Рис. 29. Орнамент стиля ампир

лиловых, розовых и других цветов. В нем также проявлялись и более сильные багрово-красные тона с черным (рис. 30).

Орнамент постоянно претерпевает изменения, его мотивы развиваются, обогащаются вариантами, используются в новых материалах. Порой полюбившиеся мотивы используются разными народами, трансформируясь согласно местным традициям.

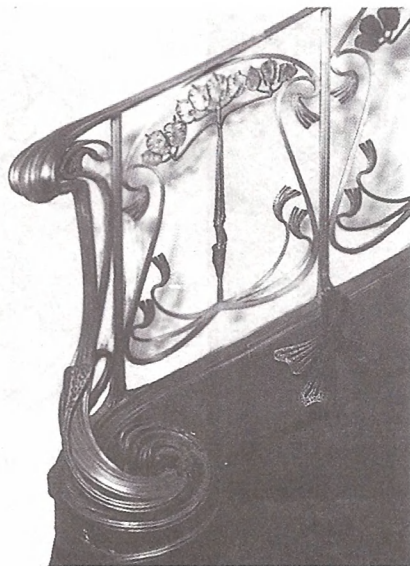


Рис. 30. Орнамент стиля модерн

§ 2. Виды орнаментов

Существует несколько классификаций орнамента:

По закономерностям построения:

1. *Орнаментальные ленты* (рис. 31) (фризы, бордюры, окаймления и пр.).
2. *Розетты* (рис. 32) (орнаменты, вписанные в форму окружности).
3. *Сетчатые орнаменты* (рис. 33), (узоры, заполняющие поверхность сплошным рисунком).

По объемным признакам:

1. *Плоскостной орнамент* (рис. 34), украшающий плоскость или любую кривую поверхность, выполненный с помощью различных линий,

пятен, текстур, часто в цвете. Плоскостные орнаменты используются при украшении предметов быта, одежды, росписи стен зданий, в виде бордюров и т. п.; применяются при оформлении обложек книг, афиш и др.

2. *Рельефный, или выпуклый, орнамент* (рис. 35), представляющий собой украшения, выполненные в дереве, керамике, кости, камне или металле путем специальной художественной обработки конкретного материала. Рельефные орнаменты широко применяются для украшения архитектурных сооружений.



Рис. 31.
Орнаментальные
ленты



Рис. 32. Розетты

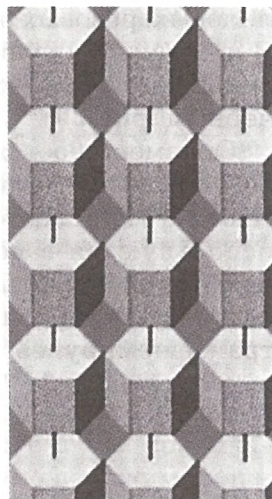


Рис. 33. Сетчатые
орнаменты



а



б

Рис. 34. Плоскостной орнамент



а



б

Рис. 35. Рельефный орнамент

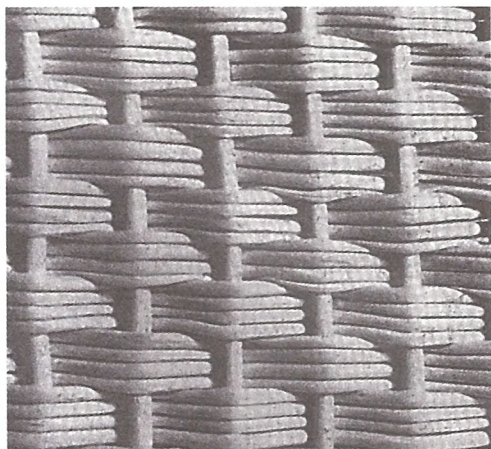


Рис. 36. Технический орнамент

По содержанию:

(в приводимой ниже классификации орнамента частично использованы материалы книги В.Н. Козлова⁵⁸)

1. *Технический орнамент* (рис. 36). Обусловлен трудовой деятельностью человека, например

⁵⁸ Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М., 1981.

поверхность предметов из глины, изготовленных на гончарном круге; рисунок простейших клеток в ткани при выработке ее на ткацком станке; спиралеобразные витки, получаемые при плетении веревок или лозы и т. п.

2. *Символический орнамент* (рис. 37). Орнаментальные образы символического орнамента зачастую представляют собой символы или систему символов, т. к. произведения орнаментального искусства очень близки по своей природе условно-символическим изображениям. Содержание символического орнамента составляют предметы военной жизни, быта, музыкального и театрального искусства. Некоторые орнаменты имеют эмблематичное значение. Например, лира — символ поэтического творчества, маска — театрального искусства.

Возникнув в Древнем Египте, орнамент не переставал в дальнейшем широко использоваться (и в эпоху Возрождения, и во времена барок-

ко, рококо, классицизма и т. д.). Но сегодня символический орнамент получил огромное распространение и продолжает играть важную роль (гербы, эмблемы и пр.).

3. *Геометрический орнамент* (рис. 38). Постепенно и в техническом, и в символическом орнаменте линии и пятна стали образовывать более сложные комбинации, лишённые конкретного повествовательного значения. Так возникает геометрический орнамент, который доказал свою жизнеспособность в разные эпохи и у разных народов. Утратив сюжетную основу, этот орнамент сохранил свою эстетическую ценность. В нем всегда делается акцент на строгом чередовании рит-

мических элементов и их цветовых сочетаний, иногда на активной стилизации отдельных мотивов природы. Ведь первооснова практически любой геометрической формы — это какая-то реально существующая форма, до пределов обобщенная и упрощенная (греческий меандр — волна, крут — солнце и т. п.). Широкое распространение один из видов геометрического орнамента — «гирих» получил в странах Средней Азии, где ислам запрещал изображение животных и человека (рис. 39).

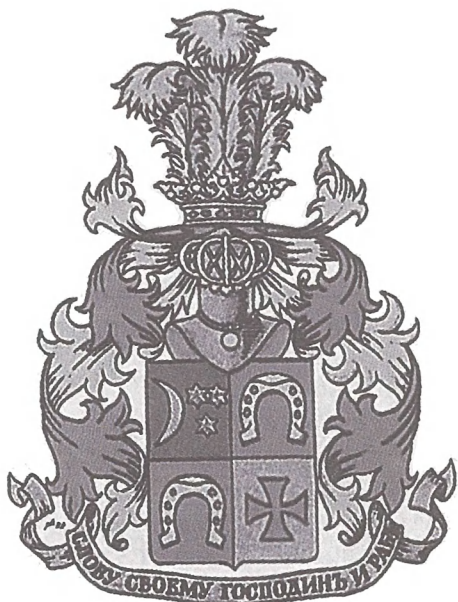


Рис. 37. Символический орнамент

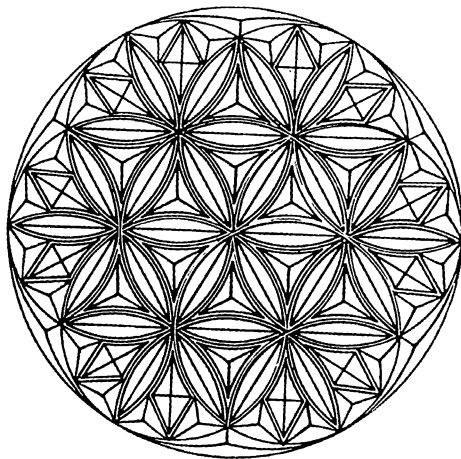


Рис. 38. Геометрический орнамент

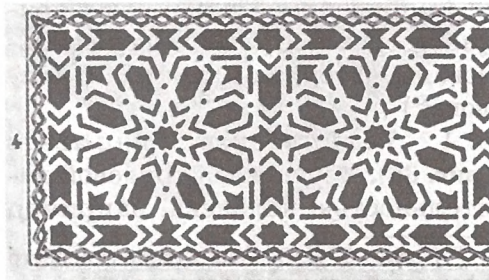


Рис. 39. Гирьх

4. *Растительный орнамент (рис. 40)*. Самый распространенный после геометрического орнамента, для которого характерны свои излюбленные мотивы, причем они (мотивы) различны в разных странах, в разные времена.

В Японии и Китае любимое растение — хризантема, в Индии — боб, фасоль, в Иране — гвоздика, в России — подсолнух, ромашка.

В раннем Средневековье особенно популярны были виноградная лоза и трилистник, в период поздней готики — чертополох и плод граната, во времена барокко — тюльпан и пион. В XVIII веке особенно распространена роза, а в период расцвета стиля модерн преобладали изображения лилии и ириса.

Растительный орнамент имеет наибольшие возможности в части

разнообразия используемых мотивов, приемов исполнения. В одних случаях мотивы трактуются реалистично, объемно (цветочная роспись на фарфоре или жостовская роспись на подносах), в других — более стилизованно, когда предпочтение отдается, например, условной плоскостной форме (вышивка, ткачество).

5. *Каллиграфический орнамент (рис. 41)*. Он состоит из отдельных букв и элементов текста, выразительных по своему пластическому рисунку и ритму. Искусство каллиграфии наиболее характерно и полно развивалось в таких странах, как Китай, Япония, ряде арабских стран, заменяя собой изобразительное искусство.

6. *Фантастический орнамент («звериный стиль») (рис. 42)*.



Рис. 40. Растительный орнамент



Рис. 41. Каллиграфический орнамент

В основе орнамента лежат выдуманные изображения, чаще символического и мифологического содержания (птица Сирин, крылатый лев, сатиры, кентавры, грифоны и пр.). Особое распространение фантастический орнамент с изображениями сцен из жизни животных получил в странах Древнего Востока (Египте, Ассирии, Китае, Индии, Византии). А в эпоху Средневековья фантастический орнамент был популярен в связи с тем, что религия запрещала изображение живых существ.



Рис. 42. Фантастический орнамент

7. **Астральный орнамент (рис. 43)** (от слова «астра» — звезда). Утверждал поклонение небу. Основными элементами орнамента были изображения солнца, облаков, звезд. Большое распространение астральный орнамент получил в Японии и Китае.



Рис. 43. Астральный орнамент



Рис. 44. Пейзажный орнамент

пейзажного орнамента изображаются с различной степенью стилизации от достаточно реалистичного и вполне узнаваемого до очень условного и плоскостного.

9. **Животный (зооморфный) орнамент (рис. 45).** Предполагает как реалистические, так и более условные, стилизованные, изображения птиц, зверей, насекомых и пр. В случае стилизации животных мотивов животный орнамент в некоторой степени приближается к фантастическому орнаменту.

10. **Человеческий орнамент (рис. 46).** В основе орнамента лежит изображение человека и его деятельность. Человеческий орна-

мент был широко распространен в росписях храмов Древнего Египта, греческой керамики, оформлении средневековой архитектуры. Не утратил он своей жизненности в эпоху ренессанса, барокко, рококо, ампира, модерна.

11. **Плетеный орнамент («плетенка»)** (рис. 47). Включает в себя звериный стиль. Основан на переплетении элементов орнамента. Орнаментальные мотивы очень разные по характеру и ритмам. Плетеный орнамент часто строится по законам строгой симметрии, регулярного повторения одинаковых узлов и петель. Однако может быть организован и необычайно свободно. Мотив плете-



Рис. 45. Животный орнамент



Рис. 46. Человеческий орнамент



Рис. 47. Плетеный орнамент

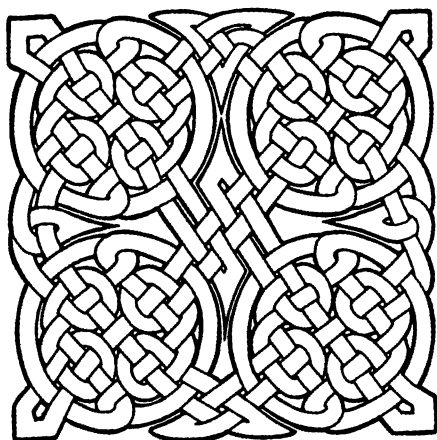


Рис. 48. Кельтский плетеный орнамент

ния обязательно вносит в узор определенный, по-своему очень строгий, ритмический порядок. Закономерно чередующиеся проходы каждой ленты в пересечениях *над и под* соседними обеспечивают впечатление ясной организованности даже самых причудливых композиций.

Сама техника плетения была широко распространена в очень ранних и примитивных культурах, в раннем Средневековье, Древней Руси,

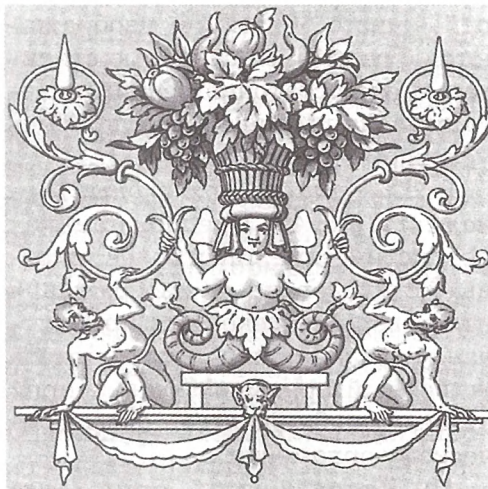


Рис. 49. Гротеск

Германии. Отдельно можно выделить кельтский плетеный орнамент (рис. 48).

12. **Гротеск (рис. 49).** Представляет всевозможные завитки, причудливые сочетания гирлянд, ваз, архитектурных элементов, человеческих фигур, фантастических животных. Наибольшее распространение получил в эпоху Возрождения.

13. **Неизобразительный орнамент (рис. 50).** Включает в себя мотивы, которые не отличаются геометрической правильностью, имеют причудливые формы мазков, пятен, росчерков и т. п.

14. **Смешанный (сложный) орнамент (рис. 51)** — состоит из различных орнаментальных мотивов: растительных, геометрических, животных и т. д. Нужно отметить, что достаточно часто мы имеем дело со смешанным орнаментом (в росписях по дереву, орнаменте на металле, резьбе по кости и т. д.).



Рис. 50. Неизобразительный орнамент

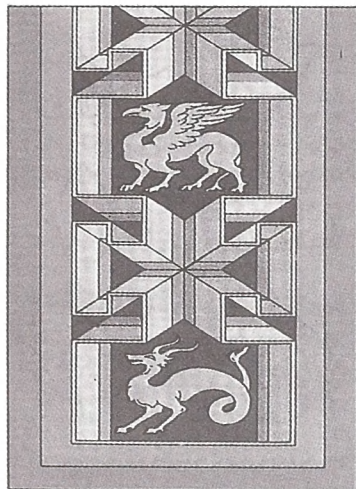


Рис. 51. Смешанный орнамент

§ 3. Законы и правила построения орнаментальной композиции

Мотив является первичным элементом орнамента, главным его элементом. Он может представлять собой один элемент (простой мотив) или состоять из многих элементов, пластически оформленных в единое орнаментальное образование (сложный мотив) (рис. 52).

Самый сложный неизобразительный орнаментальный мотив по существу состоит из простейших геометрических орнаментов правильной или неправильной формы. Наиболее точно передает характер очертания любой формы линия. Она является основным формообразующим элементом. И если число абстрактных неизобразительных форм весьма велико, то линий, ко-

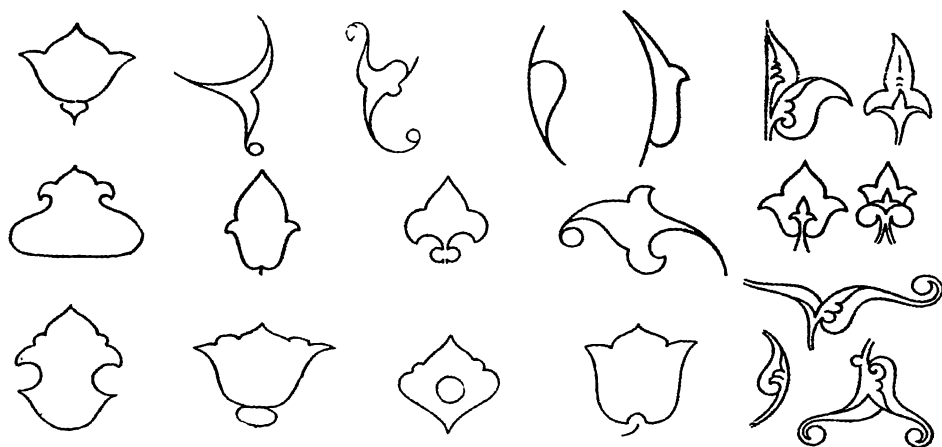
торые резко отличаются одна от другой, только три вида:

прямые — вертикальные, горизонтальные, наклонные;

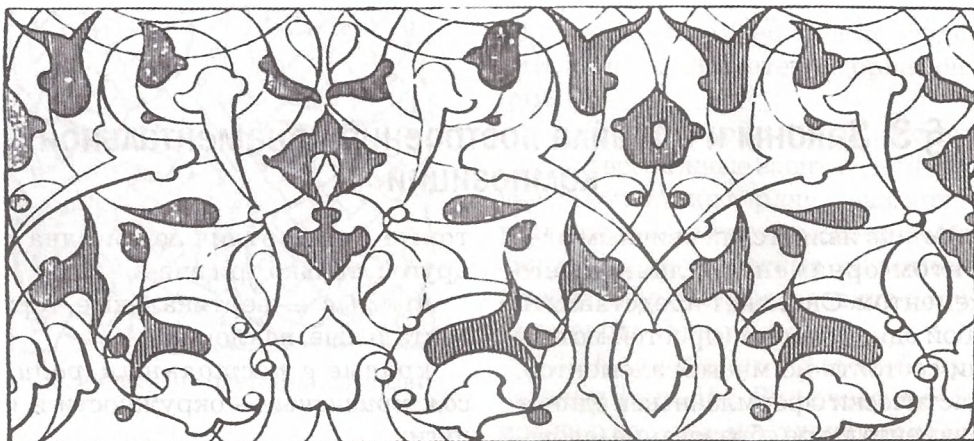
кривые с постоянным радиусом кривизны — окружности и их дуги;

кривые с переменным радиусом кривизны — параболы, гиперболы и их отрезки.

Орнаментальные мотивы из прямых линий выглядят статичными и стабильными, особенно при симметричной их форме. В отличие от горизонтальных и вертикальных линий, которые наиболее статичны, наклонные линии вызывают некоторую динамичность (подъем или падение) (рис. 53, а). Компози-



а



б

Рис. 52. Орнаментальные мотивы: а — простые мотивы; б — сложный мотив

ции, построенные только на прямолинейных мотивах, составляют впечатление четкости, ясности. При противопоставлении горизонтальных и вертикальных линий наклонным композиции смотрятся более напряженно.

В современной орнаментике художники нередко используют эффект непараллельных линий (не вполне правильных квадратов и прямоугольников). Иногда они применяют не строго прямые линии, а слегка вибрирующие и тем не менее

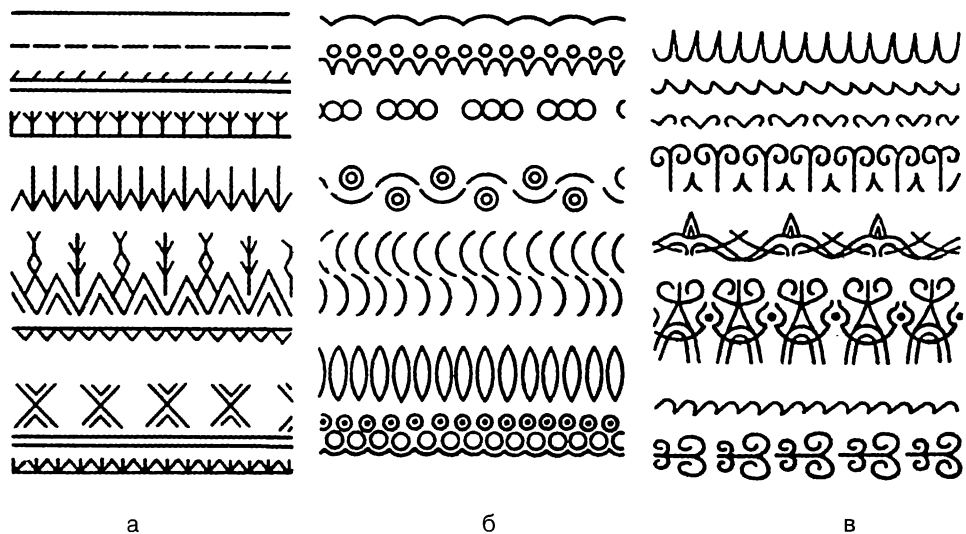


Рис. 53. Орнаментальные мотивы из различных типов линий:
а — прямые; б — кривые с постоянным радиусом кривизны;
в — кривые с переменным радиусом кривизны

зрительно сохраняющие прямолинейные направления. Это придает орнаментальным композициям своеобразное «живое» решение.

Орнаментальные мотивы из равномерных кривых характеризуются статичностью, особенно если они располагаются в вертикальном и горизонтальном направлениях. Наклонные линии придают таким мотивам некоторую динамичность. Во всех случаях мотивы отличаются плавностью, спокойным легким движением и стабильностью (рис. 53, б).

Орнаментальные мотивы из кривых с переменным радиусом кривизны чаще всего асимметричны.

Пластика их динамична, выражает неравномерность движения. Динамичность композиции повышается при наклонном размещении мотивов. Возникает ощущение напряженности и экспрессивности. Симметричные мотивы из линий с переменным радиусом кривизны строятся по принципу зеркального отражения (эллипсы, яйцевидные формы, купола и т. п.) **(рис. 53, в).**

Композиции, организованные только из криволинейных мотивов, характеризуются плавностью и мягкостью, дают ощущение покоя.

Композиции, состоящие из мотивов, в которых сочетаются контра-

стирующие друг с другом прямолинейные и криволинейные элементы, выглядят оригинальнее, богаче и наряднее.

Конечно, сами по себе прямые и кривые линии не являются носителями художественной выразительности, они обладают лишь некоторыми цветопластическими свойствами. Но при отдельных условиях прямые и кривые линии могут «выявить» скрытый в них эмоциональный заряд.

• Так, прямые линии и кривые с постоянным радиусом кривизны способны выразить спокойное плавное движение. В природе этих линий лежат постоянство, статика, уравновешенность; при этом горизонтальные линии символизируют устойчивость, а вертикальные линии с переменным радиусом кривизны передают совсем другой характер движения. Они несут в себе большую динамичность, напряженность и устремленность, и активное движение (нарастающее и убывающее). Особенно остро способны выразить динамичность ломаные линии с острыми углами — так называемые молниеобразные.

Например, В.А. Фаворский так описывает восприятие линии: «Большинство форм, с которыми мы встречаемся в природе, будут выражать какое-либо движение. Особенно это можно сказать про растения, деревья и их ветви. Изящество деревьев, растений, цветов основано, прежде всего, на движении. Ель и сосна, по-разному преодолевая тяжесть, стре-

мятся вверх, но каждая из них — и обелиск ели и канделябр сосны — выражает сложное движение; а ветви деревьев, еловые ветви или сосновые, березовые или липовые, — все они очень выразительны в движении и в смысле характера движения.

Если мы проанализируем строение тех линий, которые выражают движение растений, птиц, животных, мы должны будем заметить, что кривые линии, и особенно неравномерно кривые, будут больше выражать движение, чем прямые или куски окружности, то есть равномерно кривые. Всякую линию — и кривую и прямую — мы можем представить себе как остановившуюся и какдвигающуюся, но прямую легче остановить, а кривую гораздо труднее (трудность выразится в том, что прямую и остановленную мы не будем особенно материализовать, а кривую мы должны будем представить как бы материальной, например проволочной, и только тогда остановим).

Прямая линия если и выражает движение, то равномерное и довольно быстрое, а неравномерно кривая будет моделировать движение, которое будет то ускоряться, то замедляться. На выпрямленных местах движение будет ускоряться, на закругленных, как на виражах, будет замедляться; волюта дает постепенное замедление движения, как бы никогда не кончающегося»⁵⁹.

⁵⁹ Фаворский В.А. О графике как об основе книжного искусства / Сб. «Искусство книги». — М., 1961. Вып. 2. С. 58.

Значимость графических средств в формировании художественного образа орнаментальной композиции очевидна. И здесь допустимы три решения:

1. *Линейное решение мотива.* Могут использоваться линии одинаковой или разной толщины. В этом случае одни элементы, выраженные активными линиями, образуют свой узор, свою орнаментальную тему — главную, наиболее прочитываемую, а другие, более тонкие, будут развивать другую тему — второстепенную.

2. *Пятновое решение мотива.* По сравнению с линейным оно более активно и тяжеловесно акцентирует особое внимание на ритмическом чередовании мотивов.

3. *Линейно-пятновое решение мотива.* По сравнению с первыми двумя имеет наиболее выразительные возможности.

Однако при работе над орнаментальной композицией нужно четко определить приоритеты линейной и пятновой трактовки мотивов. Равнозначность тоновых и линейных решений приводит к запутанности, сложности восприятия композиции, делает ее вялой и маловыразительной.

На **рис. 54** видно, как в результате применения разных графических средств орнаментальная композиция усложняется или упрощается, становится ажурной или более тяжелой.

Помимо линии, к выразительным средствам орнаментальной композиции также относятся: точ-

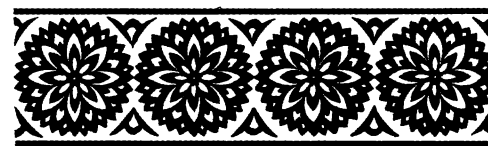
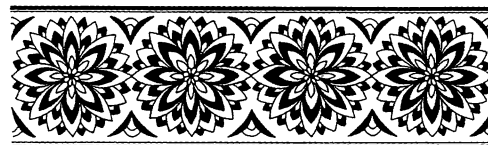
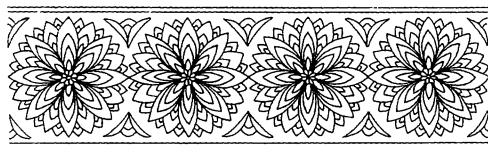


Рис. 54. Различные виды графических средств в формировании художественного образа орнаментальной композиции

ка, пятно, цвет и фактура. Они же являются и элементами композиции, приобретая в орнаменте более сложные формы, организуясь в изобразительные или неизобразительные мотивы.

Раппортом называется минимальная площадь повторяющегося рисунка, включающая мотив и расстояние до соседнего мотива. Закономерное повторение раппорта по горизонтальным и вертикальным рядам образует *раппортную сетку* — конструктивную основу орнаментального рисунка. Высота и ширина раппорта зависят от

назначения изделия и материала, в котором оно выполнено. В сложных композициях раппорт часто содержит несколько орнаментальных мотивов.

Орнаментальная композиция может быть построена при помощи повторения раппорта в одном направлении, образуя вертикальные или горизонтальные орнаментальные ряды. Тогда мы имеем *ленточный раппорт*. К орнаментальной композиции с ленточным раппортом можно отнести бордюры, каймы, обои и пр. Иногда используют орнаменты со смещенным раппортом (как при кладке кирпича). При этом структура раппортного рисунка стремится к бесконечности, является *открытой* (рис. 55, а). На любом штучном изделии структура раппортного рисунка будет определяться как

замкнутая (рис. 55, б). Его обычно помещают в таких формах, как квадрат, прямоугольник, окружность и пр. По принципам замкнутого орнамента строятся композиции эмблем, гербов, значков. Очень часто такой вид орнамента встречается в предметах декоративно-прикладного искусства: коврах, росписи по фарфору и дереву, изделиях из металла, керамики, кости, рогу и пр. Замкнутая раппортная структура присуща объемным изделиям: различным бытовым предметам и пр.

Симметрия — это свойство структурной организации, определенный пространственный порядок, подчиненный геометрическим законам построения на плоскости и в пространстве. Законы симметрии выражаются в строго правильном расположении частей целого отно-



а



б

Рис. 55. Структура раппортного рисунка: а — открытая, б — замкнутая

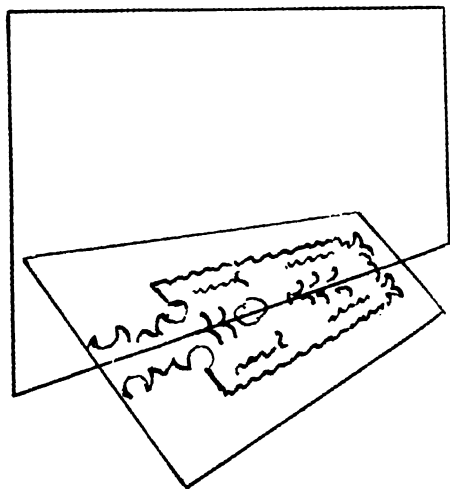
сительно оси, плоскости или центра симметрии. Именно благодаря симметрии, присущей орнаменту, он и может играть организующую роль в произведениях декоративного искусства. Существует несколько видов симметрии, из них для нас важны те, которые могут быть осуществлены на плоской или изогнутой поверхности предмета.

Симметрия различает два типа изучаемых объектов: конечные или замкнутые (розетка), и потенциально бесконечные, или открытые, чья структура может быть развита и продолжена в одном (кайма), двух (узоры калейдоскопа), а также в трех измерениях. Оба эти типа симметрии применяются в орнаменте. При этом замкнутые орнаменты создают преимущественно ощущение

статичности, закрытости, а открытые связаны с представлениями о подвижности, рассредоточенности, фрагментарности.

Чаще всего мы встречаемся с зеркальной симметрией. Она присуща телу человека и большинству животных, многим предметам, которыми мы пользуемся, широко применяется и в искусстве. Если какой-либо предмет или плоскую фигуру можно разделить плоскостью на две половины таким образом, чтобы одна половина, отразившись в этой плоскости, как в зеркале, повторила другую, то они обладают зеркальной симметрией (рис. 56).

Зеркальная симметрия передает ощущение статики — неподвижности, покоя, уравновешенности, т. к. она делает противоположные направления в обе стороны от плоско-



а



б

Рис. 56. Зеркальная симметрия

сти симметрии равнозначными для нашего восприятия.

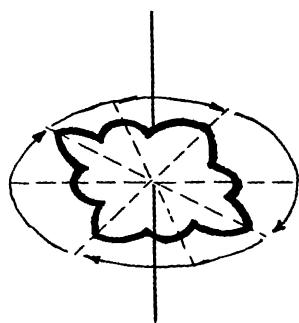
Другой вид симметрии характерен для тех фигур, которые совмещаются сами с собой без помощи зеркального отражения, посредством поворота вокруг некой перпендикулярной оси к плоскости изображения.

Например, узор, вырезанный из бумаги, сложенной крест-накрест в восемь раз, имеет четыре плоскости зеркальной симметрии и, кроме того, обладает осевой симметрией. Если поворачивать его вокруг вертикальной оси, проведенной через центр (где пересекаются линии сгибов и проходящие по ним плоскости симметрии), он четырежды на протяжении полного поворота совпадет с самим собой, т. е. займет положение, не отличающееся от первоначального (осевая симметрия четвертого порядка) (рис. 57).

Осевая симметрия характерна для тех фигур, которые совмещаются с самими собой без помощи зеркального отражения, посредством

поворота вокруг некой оси, перпендикулярной к плоскости изображения. При этом число таких совмещений на протяжении полного кругового оборота фигуры называется порядком оси. Осевая симметрия может иметь любой выражаемый целым числом порядок — от второго до бесконечности (первый порядок означает совмещение фигуры с самой собой лишь в одном, первоначальном, ее положении, такая фигура асимметрична).

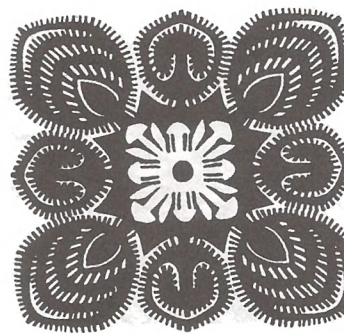
Фигур с осевой симметрией может быть бесконечное количество, но все они должны быть четко организованы. Равные друг другу части фигур распределяются вокруг единого центра (точки, через которую проходит ось симметрии) равномерно и в одинаковом к нему отношении. Все углы поворотов, при которых фигура (секторный раппорт) очередной раз совмещается с собой и расстояния от аналогичных точек ее контура до центра должны быть одинаковыми, иначе полного совмещения не произойдет.



а



б



в

Рис. 57. Зеркальная и осевая симметрия четвертого порядка

Иногда нам встречаются розетки, имеющие не только оси, но и плоскости зеркальной симметрии (они в этом случае обязательно проходят через ось, пересекаются в ней, и их число соответствует порядку осевой симметрии фигуры). Такие формы выглядят уравновешенными, спокойными: вращение правое здесь как бы уравновешивается равноценным ему движением левым. Зеркальное отражение такой фигуры неотличимо от нее самой, оно может быть с ней совмещено не только зеркальным способом.

Подобная форма представляется глазу особенно завершенной и ясной, т. к. она не выражает движения, потому что по всем направлениям от ее центра отходят одинаковые, симметричные, взаимно друг друга уравновешивающие элементы. Орнамент такого рода розетки статичен и внутри себя, поскольку в нем отсутствует асимметрия не только в целом, но и в каждом отдельно взятом сегментном раппорте ее структуры.

Завершенность форм орнаментальных мотивов, обладающих симметрией такого рода, получили в орнаментальном искусстве особенное распространение и значение, так как создают образ гармоничного покоя. Цельность и замкнутость формы позволяют организовать любую поверхность, отметив ее центр, противопоставленный периферии. В.А. Фаворский говорил, что розетки есть формы «фасовые» — «как глаза». Это значит, что они обраще-

ны от поверхности к зрителю, а не вдоль нее, и потому более статичны, не участвуют в ритмическом беге узора (его ведут формы «профильные», динамические). Поэтому именно розетки могут придать орнаментальной поверхности своеобразную активность в третьем, перпендикулярном к ней, измерении: «покрой поверхность розетками, вот такими глазами на тебя смотрящими, — просто удивись, какой она становится глубокой»⁶⁰.

Осевая симметрия часто встречается в природе и широко применяется в орнаментах: это симметрия цветка и орнаментального аналога — розетки. Если фигура имеет только осевую симметрию, без зеркальной, то при отражении рисунок пойдет в другую сторону (рис. 58).

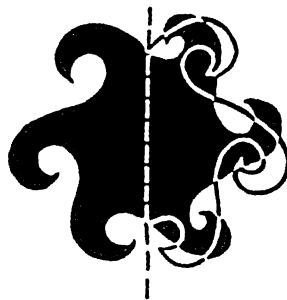


Рис. 58. Орнамент, имеющий только осевую симметрию, показан в зеркальном отражении

⁶⁰ Фаворский В.А. Об орнаменте // Декоративное искусство СССР, 1963. № 7. С. 23.

Движение по и против часовой стрелки в таких фигурах неравноценно, имеет разный характер, поэтому они кажутся менее уравновешенными, более беспокойными, подвижными. Фигура явно хочет вращаться в определенном направлении. Если взглянуть на отражение этой же фигуры в зеркале, она «побежит» в другую сторону. Прямая и отраженная фигуры не одинаковы (мы можем называть одну из них «правой», а другую «левой»), и совмещаются они только зеркально. Розетки, построенные с помощью центральной симметрии, могут вызывать впечатление движения, если сам мотив имеет выраженную динамику (рис. 59, а) или быть статичными (рис. 59, б).

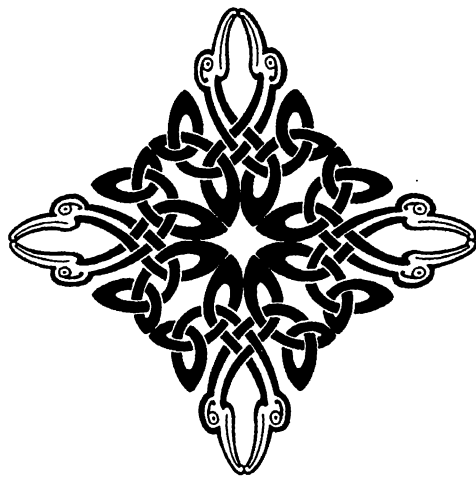
Выше мы рассмотрели симметричную структуру замкнутых ор-

наментальных фигур. Далее рассмотрим третий вид симметрии, неизменно встречающийся в орнаментах, — перенос или трансляция, который поможет нам понять, как устроены потенциально бесконечные узоры.

Бордюры — один из самых распространенных видов линейного орнамента. Он используется там, где нужно ограничить какую-либо поверхность, замкнуть или же разделить ее, обособить поверхности с различными художественными свойствами (рис. 60). Линейный орнамент строится не только вдоль прямой оси. Он может строиться по ломаной или разнообразным образом изогнутой линии. В любом случае эта линия остается для орнамента осью.



а



б

Рис. 59. Центральная симметрия: а — динамичная, б — статичная

В бордюрах кроме симметрии переносов могут также иметься и другие виды симметрии. Они возникают в тех случаях, когда тот или другой вид симметрии присущ каждому отдельно взятому элементарному мотиву орнамента, определенным образом ориентированному по отношению к оси. Всего насчитывается семь разных видов симметрии бордюров (рис. 61–67). Рассматривая их по отдельности, мы увидим, что и впечатление, и художественные возможности каждого вида оказываются различными.

1. Элемент этого орнамента асимметричен, его «волна» бежит в одну

сторону вдоль некой оси. Так образуется линейный орнамент бордюра, который может быть бесконечно продолжен в обе стороны. Такому орнаменту присуща особая симметрия: если мы его весь сдвинем вдоль оси на одно звено, то каждая из фигур узора накроет соседнюю и совместится с ней. Если перевернуть такой узор зеркально, то он «потянет» в обратную сторону, с другим восприятием. Кроме этого, такой орнамент по-разному обращен к тем частям поверхности, которые он разделяет. Тем самым он и характеризует эти поверхности (например, «внутреннюю» и «внешнюю») (рис. 61).

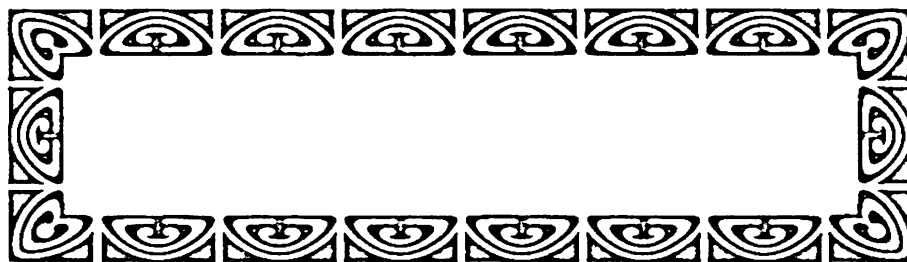


Рис. 60. Бордюры



Рис. 61. Первый вид симметрии

2. Здесь орнаментальный мотив, обладающий зеркальной симметрией, сообщает симметрию и бордюру, так как плоскости отражения расположены перпендикулярно его оси. Мотивы направлены в одну сторону, но сверху и снизу одинаковы. Если же единая плоскость отражения в линейном орнаменте лежит вдоль оси, то его края, обращенные к разделяемым поверхностям, будут одинаковыми, и характер самих поверхностей тем самым уравнивается. Поэтому он выглядит гораздо более уравновешенным и статичным, чем предыдущий (рис. 62).

3. В третьем виде симметрии, так же как и во втором, орнаментальный мотив, обладающий зеркальной симметрией, сообщает её и бордюру, но в данном случае плоскости отражения расположены параллельно его оси. И так же как в первом виде симметрии, в продольном направлении такой бордюр сохраняет свою направленность и подвижность, он по-разному обращен к тем частям поверхности, которые разделяет (рис. 63).

4. Этот орнамент построен на более сложном виде симметрии. Мотивы расположены как бы «неправильно», они сдвинуты вдоль оси переносов, при этом зеркально повторяют нижние, но, чтобы осуществить такое отражение, одну из половинок бордюра этих полос нужно сначала несколько сдвинуть по горизонтали. Такая симметрия называется скользящим отражением.

Обычно в таком бордюре используется парный мотив, например чередующиеся лист и цветок, причем благодаря сдвигу цветов замещает отражение листа, а лист занимает место отраженного цветка. Ритм орнамента оказывается, при всей его четкости, богаче и сложнее, чем в узорах без скользящего отражения (рис. 64).

Наконец, бордюрам может быть свойственна и осевая симметрия наряду с плоскостями отражения или без них. Это значит, что весь бордюр может совпадать с самим собой при повороте на 180° вокруг любой из бесконечного множества осей, расположенных на равных расстояниях между собой и проходящих через продольную осевую линию узора.

5. Бордюр обладает осевой симметрией. В нем без зеркальных плоскостей оба края одинаковы по характеру рисунка, но их ритмическое движение ведет глаз в противоположные стороны. Благодаря этому орнамент выглядит беспокойным и напряженным. К такому виду симметрии можно отнести классический меандр (рис. 65).

6. В этом простом бордюре к поворотным осям добавляются также и плоскости отражения, ритмическое напряжение узора ослабевает, он выглядит более спокойным. Вместе с поперечными плоскостями такой узор обогащается и скользящим отражением (рис. 66).

7. И, наконец, последний вид бордюра сочетает поперечные плоскости отражения с продольной и об-

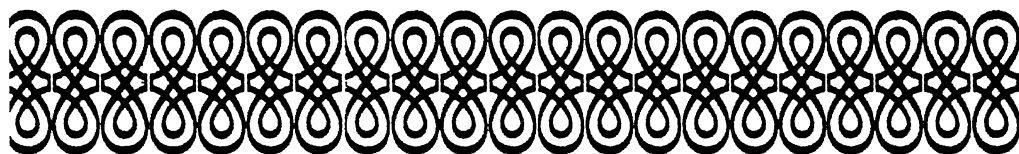
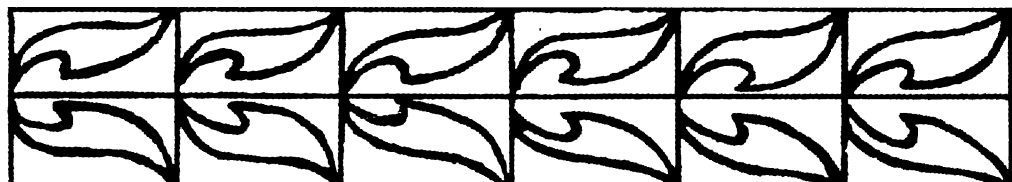


Рис. 62. Второй вид симметрии

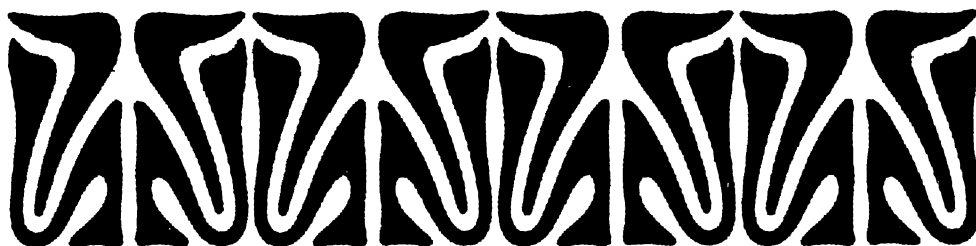


Рис. 63. Третий вид симметрии

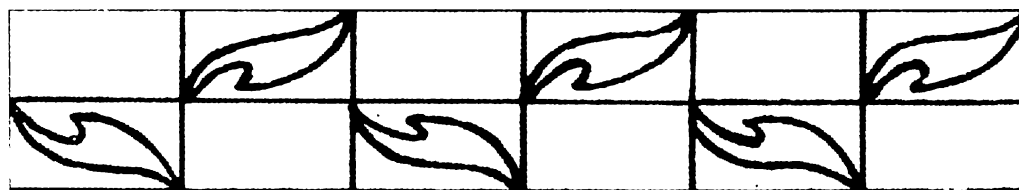


Рис. 64. Четвертый вид симметрии

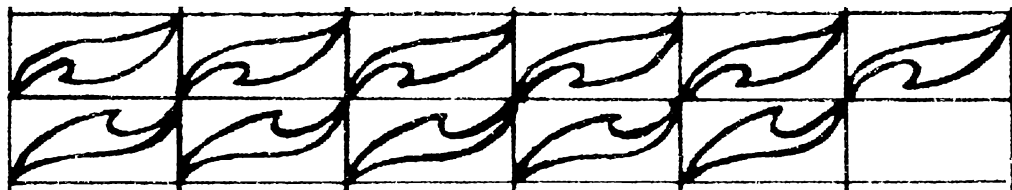


Рис. 65. Пятый вид симметрии

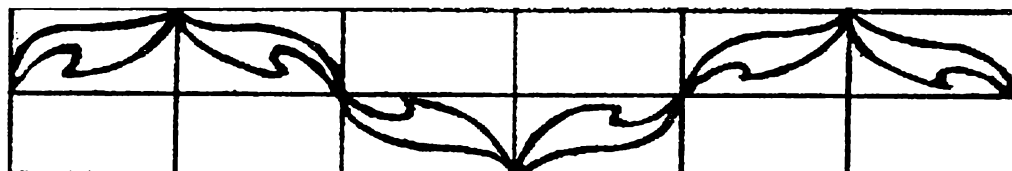


Рис. 66. Шестой вид симметрии

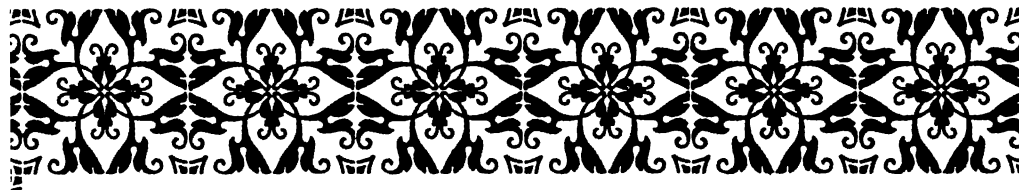
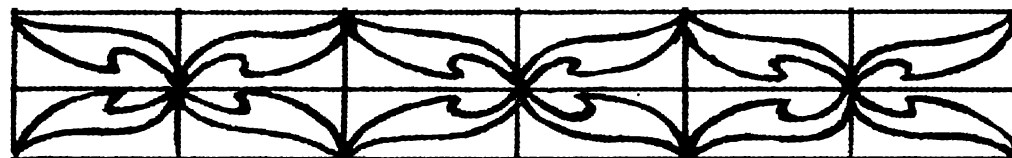


Рис. 67. Седьмой вид симметрии

ладает наряду с зеркальной также осевой симметрией. Он строго статичен, на все стороны уравновешен: в нем однохарактерны и оба края, и оба направления вдоль оси переносов (**рис. 67**).

От орнамента линейного, который может бесконечно продолжаться вдоль оси переносов, легко перейти к таким симметричным орнаментам, которыми можно целиком покрыть какую-либо поверхность в любом возможном на ней направлении. Если переносить весь бордюр в направлении, перпендикулярном к его оси (или под иным углом к ней), мы можем покрыть всю плоскость строго симметричной композицией. Узор будет образовывать равномерную сеть, в которой переносы могут совершаться не только вдоль любой из осей, но также в иных, промежуточных между ними, направлениях.

Мотивы при составлении такого орнамента могут иметь любую форму, но, выявив в каждом из них какую-либо однотипную, повторяющуюся, точку (например, центр круга или угол треугольника), мы можем построить на них простую сетку — геометрическую основу орнамента. Стороны такой сетки могут составлять квадрат, ромб, прямоугольник, параллелограмм или равносторонний треугольник. В зависимости от этого меняется характер симметрии самой сети, и значит и построенного на ней орнамента.

Подобно тому, как в бордюрах различают семь разных видов сим-

метрии, в сетках, равномерно заполняющих плоскость повторяющимся узором, математики насчитывают уже семнадцать принципиальных вариантов симметрии сетчатых орнаментов (**рис. 68**). В открытой структуре раппортного орнамента уже известные нам виды симметрии — поворотная (второго, третьего, четвертого и шестого порядка), зеркальная, скользящее отражение — могут осуществляться в разных сочетаниях. И в каждом случае установленный набор возможных отражений и поворотов оказывает влияние на ритмический строй узора, создает свою меру спокойствия и подвижности, свои направления, по которым орнамент будет вести взгляд зрителя.

Несомненно, что сама по себе симметрия еще не определяет выразительность конкретного орнамента. В зависимости от используемых мотивов узор может восприниматься запутанным или ясным, в нем по-разному воспринимаются пятно и линия, угловатые и округлые формы, слитные или разряженные фоном орнаментальные мотивы. На впечатление влияет и иное пространственное расположение одного и того же мотива (горизонтальное или вертикальное). В конце концов, если плоскости отражения, придающие обычно узору равновесие и устойчивость, повернуть диагонально, весь орнамент станет казаться далеко не таким спокойным и конструктивным, как в первоначальном варианте.

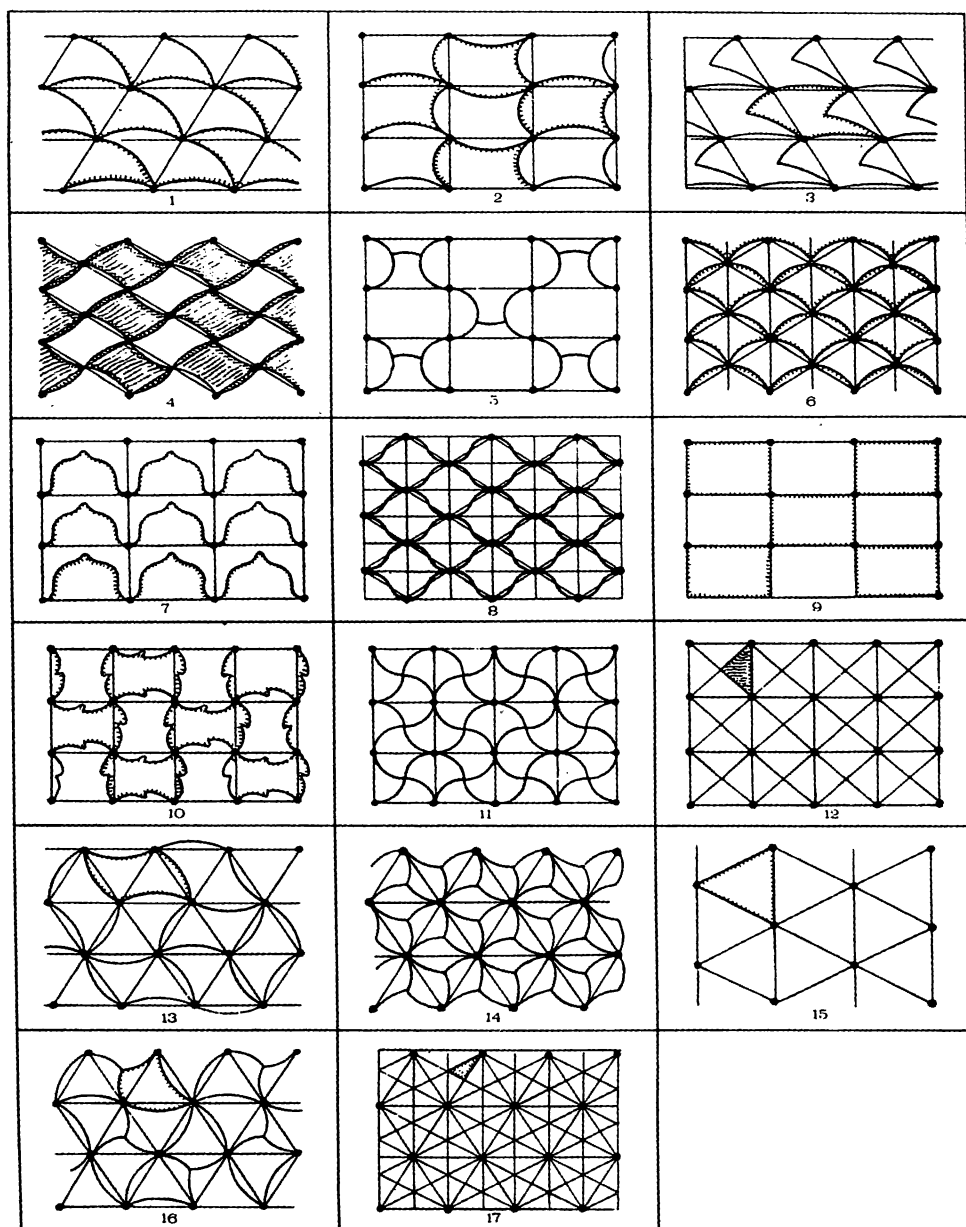


Рис. 68. Виды симметрии сетчатых орнаментов без промежутков фона

Симметрия — строгое математическое понятие, но в искусстве мы часто встречаемся не с точной, а с приблизительной симметрией. Такая неточность — не результат небрежности или неумения художника, у нее есть свой художественный смысл. Неполная симметрия позволяет соединить порядок со свободой, закономерность и уравновешенность совместить с непринужденностью.

Народное искусство нередко обращается с симметрией очень свободно. Например, в росписи общее расположение цветочных пятен симметрично и подчинено простому, ясному ритму, но при этом движение ветвей и листьев не сковано общим порядком (рис. 69).

Порой росписи вообще нельзя назвать симметричными. Расположение мотивов на орнаментальной плоскости прихотливо и свободно, изображения отдельных частей несимметричны. Однако все элементы росписи точно уравновешены как по цвету, так и по массе. При этом каждому элементу орнамента в правой части отвечает элемент орнамента в левой.

Симметричными мы называли те фигуры, которые можно совместить, перевести друг в друга с помощью переносов, поворотов или зеркальных отражений. Однако понятие «симметрия» гораздо шире. Оно может быть и расширено, отнесено к тем видам пространственной упорядоченности фигур, при которых совмещение их потребует,



Рис. 69. Симметрия в народном искусстве

кроме названных, и иных преобразований, затрагивающих также форму или размеры фигур. Как говорил Ю.Я. Герчук, «в построении орнамента нередко встречается симметрия подобия, когда одинаковые или сходные по форме элементы узора не равны по размеру. При этом они могут образовывать нарастающие или убывающие ряды или же заполнять поверхность сходящимися из одной точки и увеличивающимися по мере удаления от нее подобными фигурами.

Орнаменты, построенные на принципе подобия, всегда остродинамичны, активно овладевают поверхностью, создают ощущение разрастания, движения не равномерного, а ускоряющегося. Бесконечные в



Рис. 70. Орнамент на штучных изделиях, не имеющий симметрии

принципе, они создают в то же время очень четкое ощущение истока движения, его исходной точки, от которой начинается развитие, рост форм, и отчасти конца его, там, где масштабы разрастающегося мотива оказываются несовместимыми с размером самого предмета»⁶¹.

Но симметрия — не единственный способ организации орнамента. Его ритм может быть построен сложнее, чем в той или другой системе буквальных повторов. Орнамент на штучных изделиях может вообще не строиться по законам симметрии, а быть асимметричным, и при этом вся плоскость будет покрыта орнаментальной сетью (рис. 70).

Ритм в орнаменте — повторение одинаковых (аналогичных) мотивов или чередование разнородных фигур,

иногда с прогрессирующим убыванием или нарастанием каких-либо качеств (размеров, цветовой насыщенности, угла поворота, меры сложности, площади, просветов между мотивами и др.). Ритм является важнейшей характеристикой орнамента, главным организующим началом любой орнаментальной композиции.

Ритм бывает *простым*, когда меняется какая-то одна закономерность (форма, цвет, фактура или расстояние между элементами), и *сложным*, когда изменения происходят сразу по нескольким параметрам. Например, меняется конфигурация формы и происходит насыщение по цвету, или изменяется расстояние между элементами и одновременно уменьшается форма, которая также изменяет свою фактурную характеристику. Ритм не только обогащает композиции, но и помогает их организовать.

Ритм может выражаться с помощью всевозможных изобразительных средств: существуют *ритмы форм* (точки, линии, пятна и их сочетания), *ритм цвета* (ахроматические и хроматические), *ритмы, выраженные фактурой*.

Ритмическая организация — взаиморасположение мотивов на композиционной плоскости. Различают следующие принципы ритмической организации (рис. 71):

- повтор;
- чередование (по форме, размеру, повороту, цвету, фактуре и пр.);

⁶¹ Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. — М., 1998. С. 115.

- прогрессия (по форме, размеру, повороту, цвету, фактуре и пр.).

Рассмотреть особенности ритмического построения орнамента можно на кованой металлической сечке XIX века (**рис. 72, а**), которая выглядит очень нарядной, потому что кроме зеркальной симметрии её обогащает ритм ажурных спиралей, бегущих от лезвия к рукоятке. Размер завитков убывает (налицо ритмическая прогрессия), форма их упрощается, весь ритмический ряд смотрится благодаря этому динамическим, неравномерным.

А *ритмическое чередование* наглядно прослеживается в книжном декоре древнерусского искусства XIV века (**рис. 72, б**), где принцип плетения содержит упорядочивающее ритмическое начало — закономерное чередование «верхних» и «нижних» пересечений каждой ленты. Организует узор и единая пластика изгибов — один и тот же упругий характер движения ленты, ползущей и сплетающейся, как змея.

В открытой структуре раппортного рисунка *ритмический строй* определяет заданный ритм мотивов по горизонтальным и вертикальным орнаментальным рядам, а также пластическую характеристику формы мотивов, их число и особенности расположения в раппортной сетке. Ритмический строй — один из главных критериев эмоционально-выразительных качеств орнаментальной композиции. С учетом этого различают три вида ритмического строя статических композиций.

1. *Сетчатый ритмический строй*. При простом сетчатом ритмическом строе все мотивы располагаются равномерно по горизонтальным и вертикальным рядам.

Различают пять разновидностей сетчатых орнаментов (**рис. 73**), основывающихся на:

- квадратной форме, позволяющей строить сетку из квадратов;
- треугольной форме, состоящей из равносторонних треугольников;
- прямоугольной форме;
- ромбовидной форме;
- параллелограммной, состоящей из параллелограммов любой формы.

Самый простой вариант — когда в квадратном раппорте размещается только один мотив. В усложненном варианте в раппорте могут быть расположены несколько мотивов (как одинаковых по форме и размеру, так и разных).

Повторяемые фигуры в любом из сетчатых орнаментов могут стоять отдельно. Тогда строго построенная геометрическая сеть придает орнаменту оттенок рационализма, экономности, расчетливости, ясной формы (**рис. 74, а**).

В том случае, когда орнаментальные мотивы пересекаются друг с другом, особенно неоднозначной оказывается система узора, образованного наложением ритмически связанных мотивов. В таких орнаментах живет некое скрытое беспокойство, неполная уравновешен-

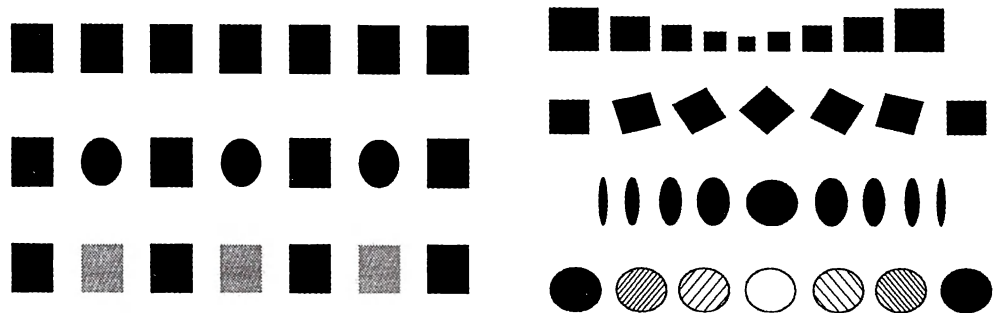


Рис. 71. Принципы ритмической организации орнамента

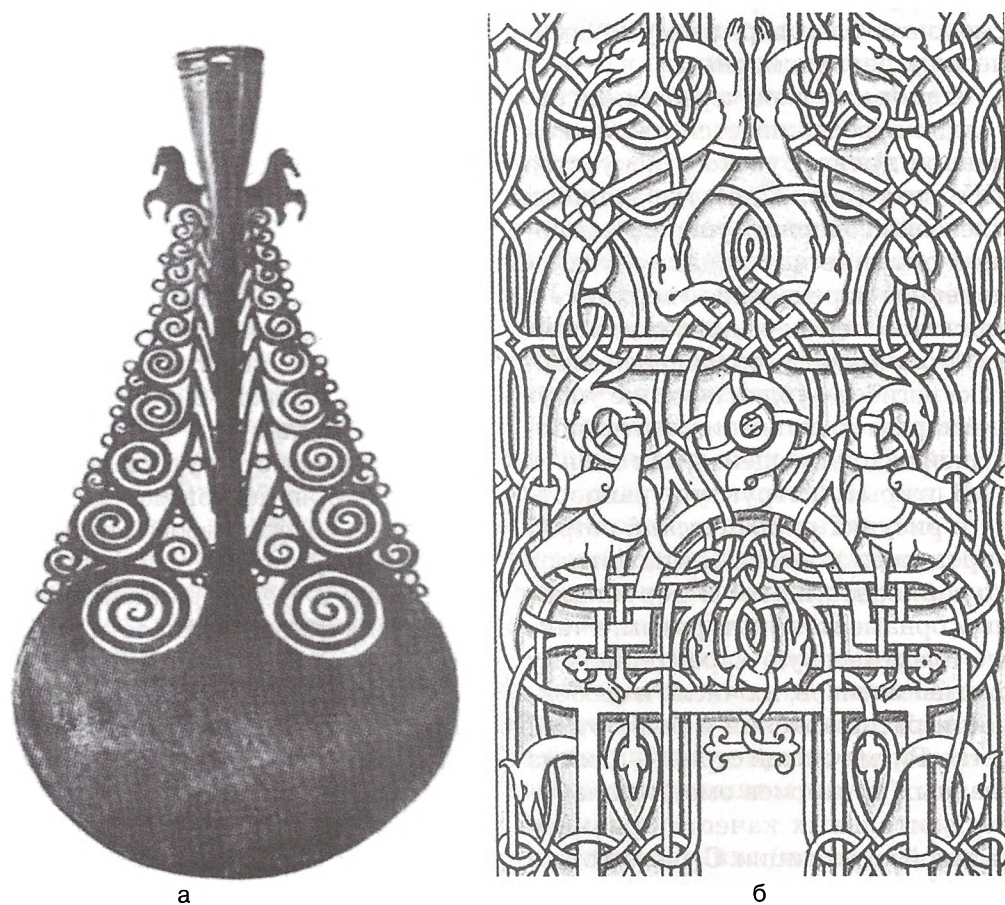


Рис. 72. Особенности ритмического построения

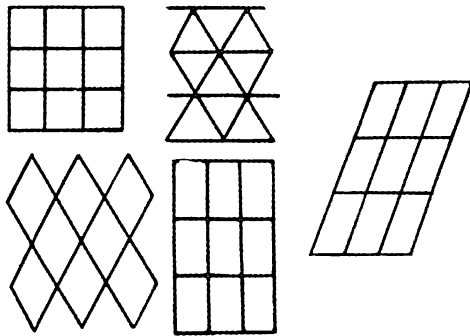


Рис. 73. Пять разновидностей сетчатых орнаментов

ность вписанных друг в друга мотивов (рис. 74, б).

Если же орнаментальные мотивы примыкают друг к другу, заполняя площадь орнамента без промежутков (рис. 74, в), построение в ритмических повторах узлов не прочитывается сразу, а требует геометрического анализа. Видимая математичность в конструкции узора не исчезла, но впечатление оказывается существенно иным. Орнамент приобрел новую глубину, таинственность. Он утверждает теперь не простоту, а сложность, хотя и рационалистического порядка.

2. *Полосообразный ритмический строй*. Характеризуется достаточно четко воспринимаемым рисунком полос, чему способствуют прямоугольная форма раппорта, расчленение композиции дополнительными вертикальными или горизонтальными полосами, сдвиг второго мотива в раппорте на не-

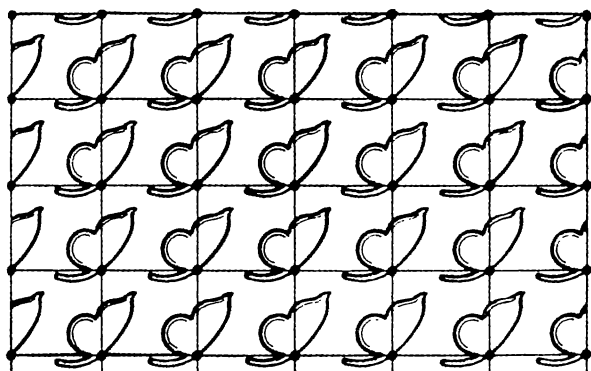
значительную величину относительно первого. Простой полосообразный ритмический строй представлен на рис. 75, а.

Волнообразный (или зигзагообразный) ритмический строй образуется благодаря использованию мотивов соответствующей формы (рис. 75, б).

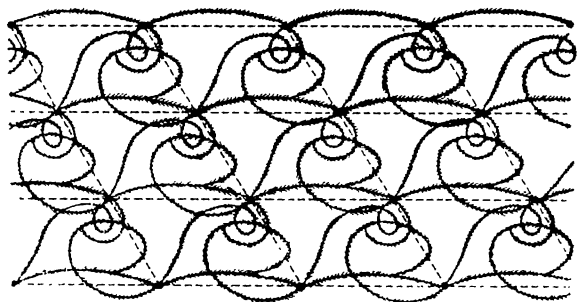
3. *Клетчатый ритмический строй*. Образуется в основном на базе соответствующих светлотных отношений между мотивами; при этом рисунок клеток зрительно воспринимается достаточно четко.

Простой клетчатый ритмический строй показан на рис. 76, а, *шахматный* (когда в раппорте размещаются два или четыре мотива) — на рис. 76, б, а *сложный* (когда асимметричное расположение мотивов в раппорте создает сложный рисунок клеток) — на рис. 76, в.

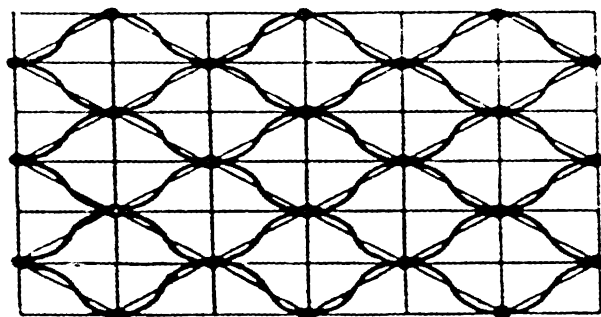
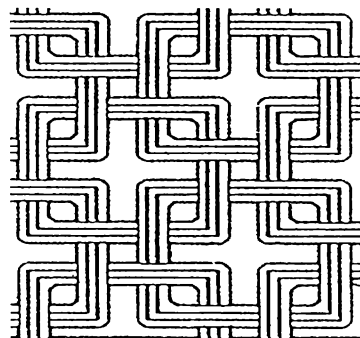
Однако не нужно считать, что ритмическая схема орнамента непременно вычисляется, разрабатывается заранее и лишь потом заполняется различными мотивами. Как правило, художник находит нужный ритм в самом процессе создания узора, в поисках наилучшего сочетания его частей, в живом движении форм и линий. Этот процесс достаточно сложен, он протекает как на уровне врожденных безусловных рефлексов, так и условных, приобретаемых человеком на протяжении всей жизни. Современные научные исследования доказывают, что ритм признается раздражителем, формирующим эстетические чувства.



а



б



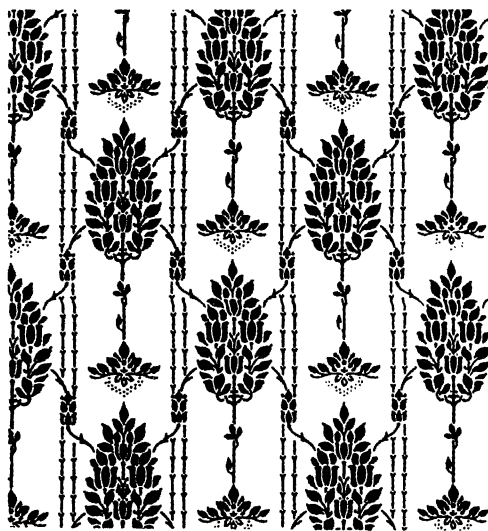
в



Рис. 74. Схема организации орнамента:
 а — орнаментальные мотивы разъединены,
 б — орнаментальные мотивы пересекаются,
 в — орнаментальные мотивы располагаются без промежутков

Хотелось бы отметить, что выразительный ритм — не всегда результат осмысленной деятельности художника. Ритмичность свойственна многим явлениям природы. Мастера часто используют такие естественные ритмы в своих целях, применяя, например, цветной мрамор со сложным узором прожилок или дерево с красивой текстурой. Иногда и в искусственных материалах встречаются подражания естественному «орнаменту», созданному природой.

Если ритм — это обязательно изменение или, можно сказать, движение, то повторение без изменения — «метр». Расписывал ли художник керамику, шил ли иглой, стучал ли по наковальне — в основе всех этих процессов лежит «метр». Удар — время, удар — время... Элемент — пауза, элемент — пауза. *Метричность* — это равномерность в движении механического типа. Если развитие ритма в композиции имеет пределы, то метрическая композиция может повторяться бесконечно. Ярким примером метрического ряда служит орнамент. Различные волнообразные и прямые линии, крестики, ромбики, кружочки и т.д. — все это определенная информация, которая выстраивается в полосу, на плоскости или на объеме, рождая тем самым орнаменты. Метрические композиции широко используются в декоративно-прикладном искусстве. Это связано не только с потребностью человека окружать себя предметами, которые создают опреде-



а



б

Рис. 75. Полосообразный ритмический строй:
а — простой,
б — зигзагообразный



а

б

в

Рис. 76. Клетчатый ритмический строй:
а — простой, б — шахматный, в — сложный

ленный психологический климат, но и с технологией изготовления того или иного произведения. Например, процесс нанесения рисунка на ткань — «набойка». На деревянной доске вырезали рельеф или набивали гвоздики, затем наносилась краска, и путем накладывания доски на ткань отпечатывался рисунок. Такая доска и являлась метром: т. е. один раз отпечатали, затем вновь нанесли краску и опять повторили наложение на ткань рядом, ниже и т.д. Рисунок задумывался таким образом, чтобы как можно меньше были заметны линии стыков. Современная технология изготовления ткани, обоев, оберточной бумаги существенно изменилась. Но, тем не менее, создавая композиции, в основе которых лежит метр, необ-

ходимо продумывать пластические связи одного метра со следующим. Такого вида метрические композиции называют еще раппортом, или раппортными композициями. В основном они применяются для создания рисунка на тканях. Для метрических композиций характерна статика⁶².

Законы искусства, как и законы науки, отражают объективные закономерности явлений природы в их взаимной связи и обусловленности. Правда, любое художественное произведение (и тем более произведение декоративно-прикладного искусства!) отражает эти закономерности не прямо, а в опосредованной, присущей ему образной форме. Что

⁶² Голубева О.Л. Основы композиции. — М., 2001. С. 120.

касается законов композиции, то они складываются в процессе художественной практики эстетического познания действительности и тоже являются в той или иной мере отражением и обобщением объективных взаимосвязей явлений реального мира⁶³. Для орнамента характерны два состояния: относительный покой и движение — статика и динамика. Они являются первоосновой всех закономерностей орнаментального искусства.

Статика — это состояние покоя, равновесия, устойчивости во всем строе орнаментальной композиции. Лучше всего это состояние реализуется с помощью растительных, животных, а особенно — правильных симметричных геометрических мотивов. Статичные композиции часто имеют явный центр или ось, вокруг которой организуются другие элементы. Такие орнаменты широко используются в народном искусстве в изделиях, построенных по законам зеркальной симметрии, а также в оформлении тканей (о трех видах ритмического строя статических композиций мы говорили выше).

Динамика — это состояние, в которой обязательно присутствуют развитие, трансформация, зрительное движение. Ритм придает композиции динамизм и порождает движение с более сложной характеристикой. Динамичная композиция определяется закономерным чере-

дованием неоднородных элементов и пространства. Следовательно, главным признаком динамической организации мотивов в орнаменте является принцип неодинаковости, контраста и противопоставления различных характеристик мотивов в пределах одного раппорта. Здесь самое важное — согласовать между собой разнообразные движения элементов, найти главные, подчинить им второстепенные, т. е. привести композицию к общему пластическому единству. По сравнению со статическими динамические орнаментальные композиции значительно разнообразнее по композиционному решению.

Определяющая роль в любом искусстве принадлежит пропорциям и пропорциональным отношениям. Без убедительных пропорций в целом и в деталях не может быть художественного произведения.

В орнаментальном искусстве пропорции являются фактором универсальным. Пропорциональные отношения площадей рисунка и фона, размеров орнаментальных мотивов и их составных частей и т. п. определяют выразительность композиции.

Значимость анализа в орнаменте, прежде всего пропорций, подтверждается тем, что из учения о пропорциях вытекают все другие законы построения орнаментальных композиций (имеются в виду ритм, статика и динамика, симметрия и асимметрия и т. д.).

В искусстве вопросы соразмерности линейных величин, площадей,

⁶³ Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М., 1981.

ритмических движений, тональных отношений и т. п. могут быть решены только двумя способами: делением на равные части; делением на неравные части — в среднем и крайнем отношении (целое так относится к большей части, как большая часть к меньшей).

В первом случае пропорциональные отношения величин основаны на равенстве и являются источником ощущения покоя, равновесия, постоянства — статики. Во втором случае пропорциональные отношения основаны на контрасте и вызывают ощущение динамики.

Отсюда можно подразделить все орнаментальные композиции или отдельные орнаментальные мотивы на *статические* и *динамические*.

Нужно отметить, что подобное деление в некоторой степени условно, но все же оно представляется целесообразным. Более того, указанное разделение позволяет сформулировать основной закон орнаментальной композиции — закон пропорциональности. Ниже приведены законы построения орнаментальных композиций, которые достаточно четко сформулировал в своих работах В.Н. Козлов.

1. *Закон пропорциональности* в орнаментальной композиции заключается в установлении соразмерностей частей в соотношении целого и одна к другой. Эта соразмерность может быть основана на равенстве или противопоставлении любых характеристик орнаментальных мотивов и элементов.

Орнаментальная композиция была бы скучной, если бы один какой-то тип соразмерности (размер мотива, его поворот, расстояние между мотивами) реализовался повсеместно.

Если мы рассмотрим самый простой орнаментальный мотив — горошек в различных его вариантах расположения на плоскости, то увидим, что в зависимости от ритма, который задается расстоянием между мотивами, масштаба — крупного или мелкого, контрастности тона самого мотива и фона создаются различные орнаментальные образы (рис. 77).

Как в жизни, так и в искусстве все воспринимается в сравнении. Чтобы одна позиция организации орнамента приобрела силу и убедительность, она должна господствовать в противоборстве с другой, контрастной и противоположной ей.

Поэтому очень часто в орнаментальной композиции используются оба типа соразмерности или пропорциональности, при этом одни элементы характеризуются статичностью, а другие — динамической напряженностью (например, мотивы могут быть асимметричными или разномасштабными).

Если в узорной композиции одинаковые по форме и размерам мотивы расположены на одинаковом расстоянии один от другого, налицо принцип статики, но то, что повороты самих мотивов и их цвет резко различны, несомненно, придает им напряженность и некоторую динамику.

Например, мотив «квадрат» или «ромб» с двумя плоскостями симметрии (вертикальной и горизонтальной) может иметь некоторую напряженность в силу неодинаковой кривизны линий на отдельных участках или при различной графической их акцентировке. Нельзя не учитывать и тот фактор, что о полноте художественного образа

орнаментальной композиции мы судим по его звучанию на конкретном предмете (керамическом или металлическом сосуде, ансамбле костюма, в интерьере и т. п.). И из-за этого даже вполне статичная композиция может быть противопоставлена внешней окружающей среде, и способна приобрести в ней динамический акцент.

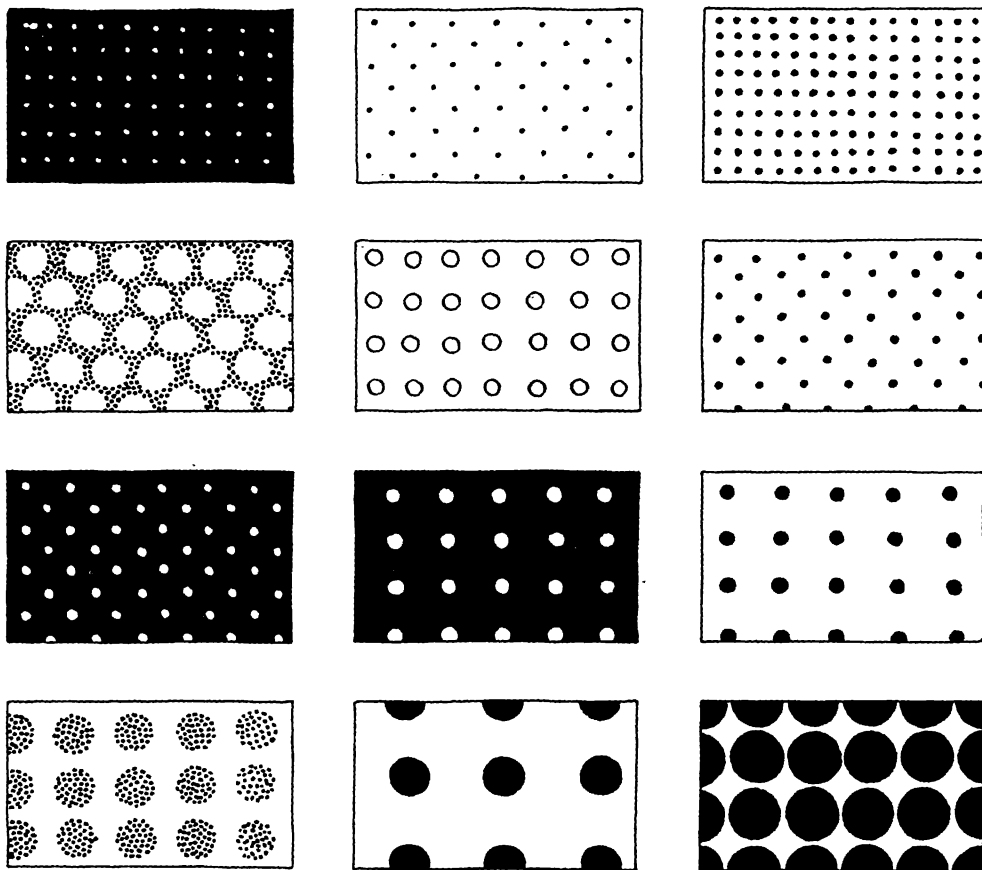


Рис. 77. Один орнаментальный мотив — горошек, создающий различные орнаментальные образы

Динамические композиции состоят на противопоставлении масштабов, поворотов мотивов и расстояний между ними. При этом композиционные отношения между одними мотивами образованы на контрастных отношениях, а между другими — на отношениях тождества (рис. 78, а–г).

Наиболее схематично структура построения орнаментальных композиций с различной степенью динамики (которую мы приводим ниже) показана в книге В.Н. Козлова «Основы художественного оформления текстильных изделий». В треугольниках показаны факторы Р — размер мотива, Рс — расстояние между мотивами, П — поворот мотива. Кружок в вершине равностороннего треугольника показывает фактор переменный, стимулирующий динамическое движение (расстояние между мотивами, поворот мотива, размер мотива), точка — фактор неизменный (рис. 79).

Пропорциональные отношения наиболее значительную роль играли в архитектуре. Главным образом здесь нужно назвать золотое сечение, бывшее необычайно распространённым с древних времен в греческой и римской архитектуре.

Золотое сечение — это такая соразмерность частей одна с другой и по отношению к целому, при которой целое так относится к большей части, как большая часть к меньшей: математически эта соразмерность описывается следующим образом: $1/0,618=0,618/0,382=1,618$.

При составлении орнамента золотое сечение используется достаточно условно (как средняя норма, которая лучше всего характеризует неодинаковость, контраст между двумя величинами, ясно различимый человеческим глазом). Художнику важна не математическая точность золотого сечения, а зрительная доказательность и четкость пропорций⁶⁴.

2. Противопоставление тех или иных свойств и характеристик орнаментальных мотивов в одной композиции обязательно связано с гармонизацией всех противоположных явлений, каких бы свойств они ни касались. Это следует из закона *соподчинения*, который формулируется следующим образом: разное звучание выразительных средств орнаментальной композиции обеспечивается выделением из их числа главных и подчинения им других второстепенных.

Если в орнаментальной композиции все мотивы одинаковы по размеру и цвету, расстояние между мотивами одинаково, то такая композиция будет восприниматься вялой и неопределенной. Чтобы избежать этого, художник должен установить приоритет одних средств орнаментальной композиции над другими путем увеличения декоративной выразительности одних элементов по сравнению со всеми остальными. При этом орнаментальный образ должен способствовать восприятию общей структуры композиции, хотя

⁶⁴ Борисовский Г.Б. Красота и стандарт. — М., 1968.



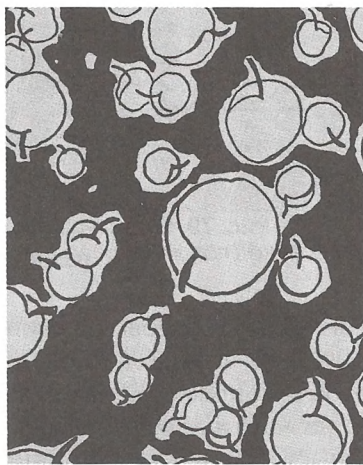
а



б



в



г

- Рис. 78. Построение орнаментальных композиций с различной степенью динамики и статики:
- а — самая статичная композиция — мотивы одинаковых размеров расположены на одинаковых расстояниях друг от друга и в одинаковых поворотах;
 - б — мотивы одинаковых размеров расположены на одинаковых расстояниях друг от друга, в разных поворотах;
 - в — мотивы разных размеров, в разных поворотах, на одинаковых расстояниях друг от друга;
 - г — самая динамичная композиция — мотивы разных размеров расположены на разных расстояниях друг от друга и в разных поворотах

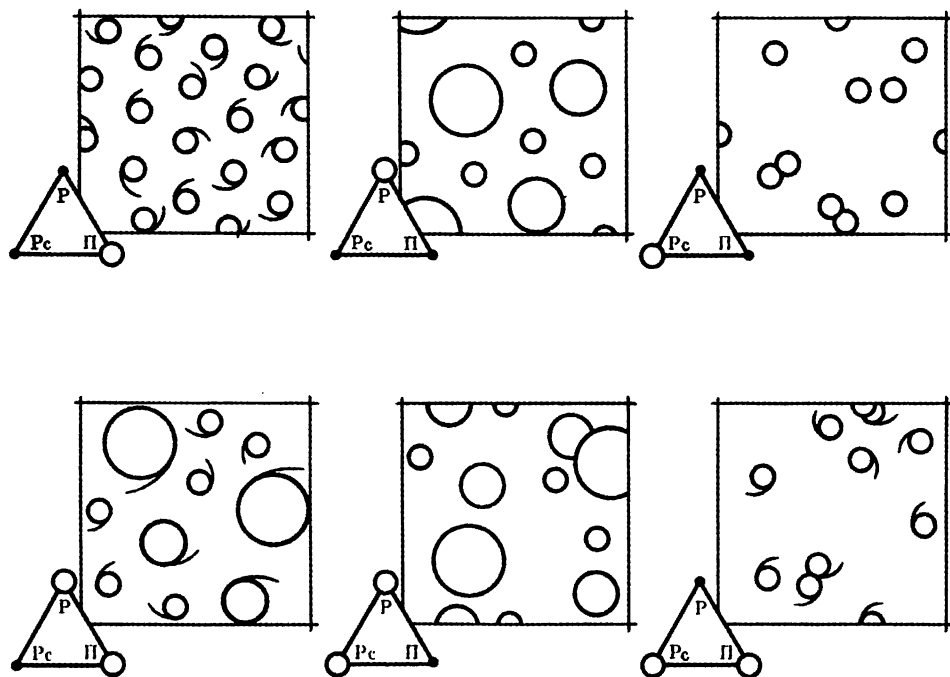


Рис. 79. Структура построения орнаментальных композиций с различной степенью динамики

каждая часть узора, безусловно, будет обладать определенной долей самостоятельности. В разделении целого на части всегда реализуется один из главнейших принципов композиции — закон соподчинения частей целому (рис. 80). Характер же членения зависит от того, что хочет выразить этим художник, какая идея руководит им.

3. Наиболее ярко закон соподчинения проявляется при решении композиций штучных изделий с замкнутой структурой. Правда, здесь он трансформируется в закон доминанты (господствующей

идеи): организация образа доминанты реализуется в композиции путем ясного выделения из окружающей среды одного или несколько орнаментальных мотивов по размерам, форме, фактуре или цвету (рис. 81).

4. С законом пропорциональности тесно связан другой очень важный закон — закон трехкомпонентности: для доказательного выражения сложного и разнообразного движения орнаментальных мотивов достаточно и необходимо показать в композиции три фазы этого движения (три разных размера, три



Рис. 80. Узор ткани, где мелкие членения орнамента соподчиняются более крупным

разных поворота, три разных интервала между мотивами) и периодически их повторять.

Как пишет В.Н. Козлов, наименьшим числом, которое позволяет достаточно четко установить разнообразие какого-либо явления, является число «три». Поэтому именно к трехкомпонентной систематизации подсознательно стремится человек, когда он хочет объяснить многообразие окружающих его явлений. Например, пространство и объемная форма характеризуются длиной, шириной и высотой; положение линии может быть вертикальным,

горизонтальным и наклонным; людей по росту подразделяют на высоких, низких и среднего роста и пр.

Благодаря этому сравнительно ограниченное число поворотов, размеров мотивов, расстояний между ними и т. д. позволяет создать кажущееся разнообразие орнаментальных форм и придать целостность их движению. Этот закон великолепно применяется при создании динамичных композиций, которые мы рассматривали выше. Диапазон действия закона трехкомпонентности распространяется на все сложные композиции.

5. Наличие в орнаментальных мотивах или в отдельных элементах противоположных качеств и свойств открывает широкие возможности для их взаимодействия, выявляет и подчеркивает их индивидуальные особенности в части цвета или формы.

Из **рис. 82, а** видно, насколько меняется впечатление при восприятии орнамента, когда светлый фон контрастирует с темными мотивами, да к тому же еще повернутыми то в горизонтальном, то в вертикальном положении. Или пластичный растительный мотив, мягко движущийся в вертикальном направлении, начинает восприниматься достаточно жестко только благодаря тому, что левая часть орнамента темнее правой. В то же время на **рис. 82, б** контраст прочитывается

не только между фоном и мотивами, но и внутри самого мотива. В жесткую ромбическую структуру вдруг включается маленький пластичный растительный элемент, который еще больше подчеркивает строгость прямых линий. Или плоские по форме короны, помещенные между пластичной лентой, усиливают впечатление объема последней.

При этом на **рис. 82, в** между мотивами и фоном, а также внутри мотива нет яркого противопоставления, поэтому орнамент воспринимается легким и спокойным.

Взаимодействие контрастных элементов взаимно усиливает и обостряет их противоположные качества, а взаимодействие родственных элементов смягчает и нивелирует их качества — так в самом общем виде формулируется *закон контраста*.

6. Из закона контраста следует *закон группирования*. Части, подобные по размерам, форме, цвету и близкие по расположению, имеют тенденцию к зрительному объединению в одно целое — в общую группировку.

Группирование частей на основе их подобия дает достаточно большой зрительный эффект, поскольку способствует формированию новых зрительных моделей. Части, организованные по принципу подобия, кажутся расположенными ближе одна к другой, а порой могут восприниматься даже как целост-

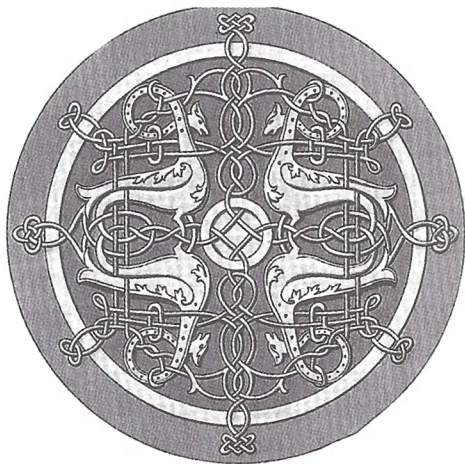


Рис. 81. Закон доминанты

ная группа. Важно помнить, что сходство и различие всегда относительно и полностью зависят от окружения и среды. Окружение может вызывать эффект группирования элементов или, наоборот, сглаживать его.

7. Рассматривая возможности сочетания в одном орнаментальном мотиве разных пластических форм, можно отметить сходство этого процесса с сочинением музыкального произведения по методу контрапункта (соединение в одно целое одновременно звучащих самостоятельных мелодий).

Отсюда вытекает следующий закон построения орнаментальных композиций — *закон орнаментального контрапункта* — построение сложного орнаментального мотива путем объединения в нем различных пластических форм (рис. 83).

Знание метода орнаментального контрапункта значительно облегчает понимание закономерностей построения орнаментальных произведений. В некоторых случаях художник реализует положение «от частного к целому». Тогда построение идет от простейших пластических линий или форм к более сложным с постепенным их усложнением в процессе работы. Такой подход закономерен и в ряде случаев просто необходим. В других случаях у художника есть уже сложившийся, хотя и не ясный еще в деталях, орнаментальный образ; тогда задача сводится к

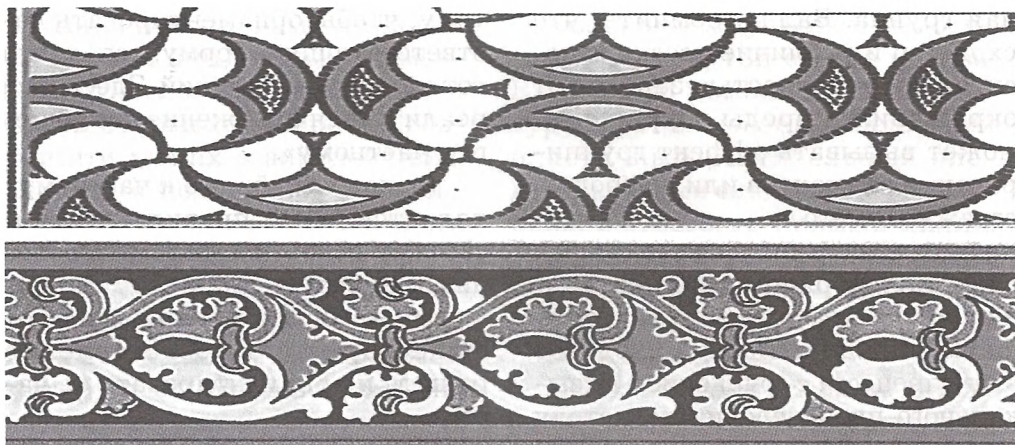
тому, чтобы орнаментировать соответствующую форму, используя тот или иной вид линий. Здесь уже реализуется положение «от общего к частному».

Подход «от общего к частному» является более правильным, поскольку основывается на необходимости видеть или представлять форму в целом и в зависимости от существующего представления решать и орнаментировать ее части.

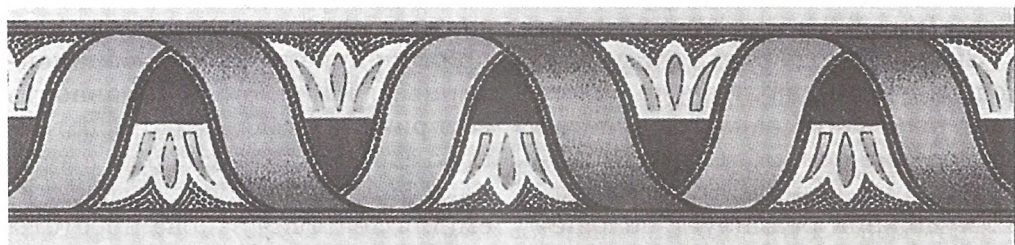
8. *Закон простоты*. Максимальной убедительности и выразительности орнаментального образа следует добиваться минимальными выразительными средствами при минимальном определении подробностей.

Человек легко воспринимает и осознает любые элементарные формы, например круг или квадрат, а также те формы, которые при восприятии приближаются к элементарным. Именно эта готовность воспринимать любую наипростейшую структуру (насколько позволяют условия) и служит основанием для действия закона простоты в искусстве. В своей художественной практике художник всегда стремится увидеть и изобразить любое явление, любую форму наиболее скупыми средствами, выражая самое существенное и главное в объекте.

Простота в искусстве непосредственно касается всех вопросов формы и цвета. Простоту композиции обеспечивают количественные со-



а



б



в

Рис. 82. Закон контраста

отношения элементов по форме и размерам, их контурные очертания, направленность движений, ритмическая организация составляющих частей и их взаимная уравновешенность, ограниченность и скупость выразительных средств. Возможно, в том, что такие геометрические формы, как круг, квадрат, треугольник и т. д., имеют наипростейшую элементарную структуру, в том, что человеческий глаз охватывает их без всяких затруднений, следует искать причину столь длительного и постоянного внимания к геометрическому орнаменту у самых разных народов. В современном орнаментальном искусстве простейшие геометрические формы продолжают играть существенную роль. В силу незамысловатости своей структуры они являются той прочной основой, на которую может опереться в своем творчестве художник.

Орнаментальные композиции строятся на основе мотива, являющегося первичным элементом орнамента. Насколько выразительно будет решен мотив, настолько значительным будет восприятие орнамента в целом. Из многообразия природного мира человек приобретает представления о красоте и гармонии. Окружающий мир оказывает на него огромное влияние, формирует его личность. Он является источником творчества художника, который черпает из него огромное разнообразие идей и образов. В работе над орнаментом важную роль играет то, насколько



Рис. 83. Закон орнаментального контрапункта

ко художник может переработать окружающую действительность и внести в нее свои мысли, чувства, переживания, индивидуальность. Это и называется стилизацией. *Стилизация* как процесс работы — видоизменение и переработка природного мотива с помощью ряда условных приемов изменения формы с целью выявления декоративных его качеств.

В декоративном искусстве стилизация — метод ритмической организации целого, благодаря которому изображение приобретает признаки повышенной декоративности и воспринимается своеобразным мотивом узора⁶⁵.

В современном искусстве определены два пути художественного обобщения: изобразительный и эмоциональный.

При *изобразительном обобщении* художник идет через конкретные предметные образы мотивов. При этом он может не просто отображать внешнюю сторону изображаемого объекта, а воспроизводить лишь отдельные его детали, которые произвели на него наибольшее впечатление (чешуя рыбы, оперение птицы и т. п.). В этом случае художник передает лишь узор, ритм фактуры в отрыве от поверхности изображаемого объекта, идя путем изобразительного обобщения, трактуя непривычные формы.

Эмоциональный путь идет через абстрагирование — мысленное отвлечение от ряда свойств предмета, вычленение каких-либо отдельных его особенностей, которые с определенной точки зрения являются для художника главными, через ассоциативные связи, возникающие между ощущениями, представлениями, восприяти-

ями, построенные на наблюдении и жизненном опыте. Хотя эмоциональный путь не изобразителен, но, тем не менее, широко применяется в декоративно-прикладном искусстве.

Границы стилизации находятся в пределах между точным воспроизведением формы и крайней степенью ее упрощения. Отсюда выделяют четыре принципа стилизации:

1. Обобщение формы в ее границах. Делая зарисовки растительных или животных форм для дальнейшей переработки их в орнаментальные мотивы, художник не механически копирует натуру, а идет по пути изобразительного обобщения (**рис. 84**).

2. Обобщение формы с изменением контура и упрощением конструкции (**рис. 85**).

3. Превращение объемной формы в плоскую (**рис. 86**).

Изменение характера формы на более декоративную (**рис. 87**). При выполнении зарисовок для дальнейшей переработки в орнаментальные мотивы художник допускает свободное обращение не только с размерами изображаемых элементов, расстояниями между ними и их числом, но также изменяет пропорции отдельных элементов и форму для придания большей выразительности (**рис. 88**).

⁶⁵ Логвиненко Г.М. Декоративная композиция. — М., 2005. С. 87.



Рис. 84. Стилизация. Обобщение формы в ее границах

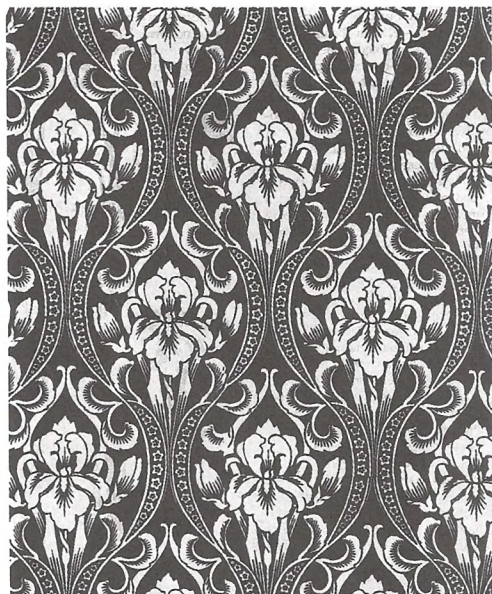


Рис. 86. Стилизация. Превращение объемной формы в плоскую

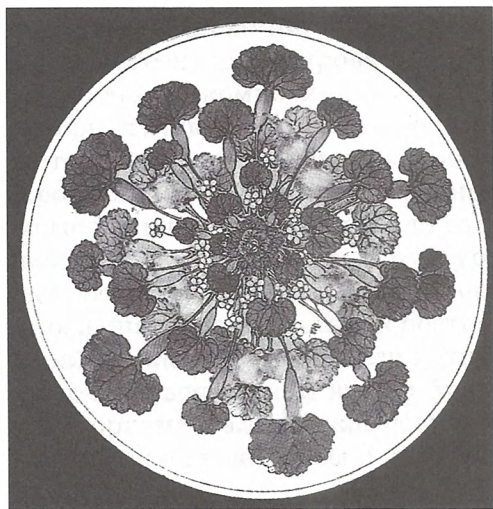


Рис. 85. Стилизация. Обобщение формы с изменением контура и упрощением конструкции

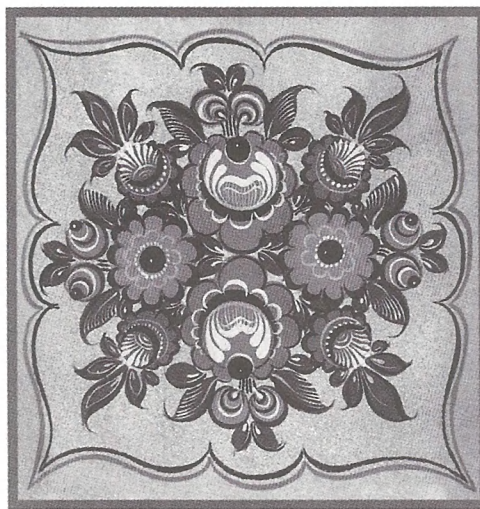
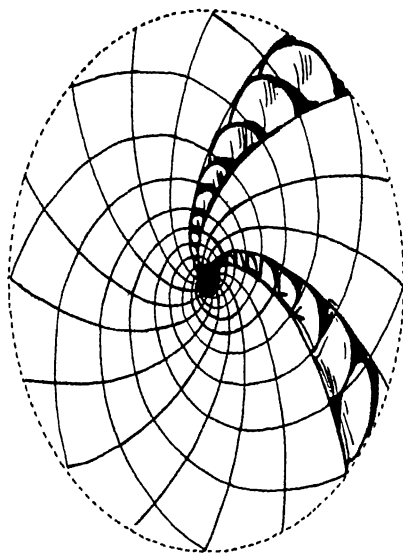


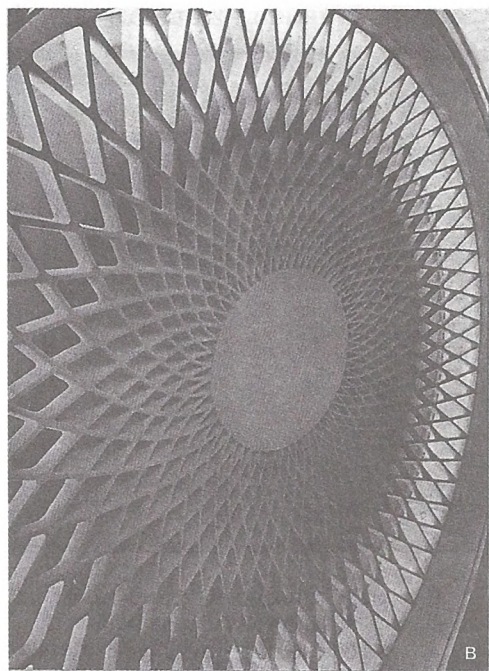
Рис. 87. Стилизация. Изменение характера формы на более декоративную



а



б



в

Рис. 88. Стилизация: от реального объекта к декоративному изделию

§ 4. Последовательность работы над орнаментом

Непосвященный человек считает, что составление орнамента — легкая работа, не требующая определенных знаний. Достаточно лишь взять инструменты и материалы в руки и орнамент сам собой будет ложиться на бумагу. Однако это далеко не так. Построение орнамента — процесс достаточно увлекательный, но требующий определенных знаний и умений.

Чтобы работа по созданию орнамента не вызывала особых трудностей, а приносила удовлетворение и желание творить, мы предлагаем пройти несколько этапов.

1. Анализ орнаментов декоративных изделий

Для рассмотрения возьмите декоративное изделие, выполненное в той же технологии, в которой вы собираетесь проектировать орнаментальную композицию. Это позволит лучше изучить технику, на которой вы остановили свой выбор, проанализировать орнаментальные композиции, характерные для данной технологии, и понять структуру его построения. Постепенно по мере осознания орнаментальных построений анализируемых изделий будут очерчиваться образы вашей будущей орнаментальной композиции, композиционные схемы и цветовая палитра.

В табл. 2 приведен примерный план и анализ орнамента декоративного изделия (**рис. 89**), выстроенный по этому плану. Однако этот

план нельзя брать за четкий алгоритм, который подойдет к любому изделию. Некоторые из пунктов можно опустить, а что-то, возможно, следует добавить.

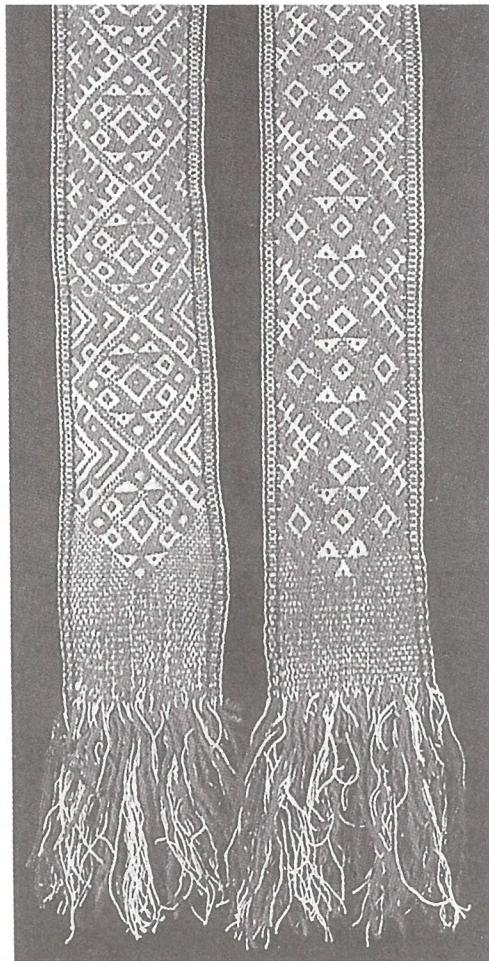


Рис. 89. Ф. Дерябина. Кушак. Россия. Конец XIX в. Ручное ткачество. (Слева — лицевая сторона, справа — оборотная сторона)

Описание фрагмента декоративного изделия

№ п/п	Примерный план анализа орнаментальной композиции	Пример анализа орнаментальной композиции
1	Информация об изделии: ● автор; ● название изделия; ● место изготовления; ● время изготовления; ● материал; ● техника.	Ф. Дерябина. ● Кушак. ● Россия. ● Конец XIX в. ● Текстиль. ● Ручное ткачество.
2	Техника выполнения декоративного изделия: ● техника выполнения изделия; ● особенности выполнения; ● вид орнамента, использованный в данной композиции.	● Кушак представляет собой тканую двустороннюю полосу с использованием трех цветов. Концы кушака заканчиваются бахромой из ниток. ● Сам кушак соткан на основе двух цветов: белого и вишневого. Третий цвет — фиолетовый — включается с краев орнамента лишь в незначительных количествах. ● Цветные нити переплетаются, и выводится строгий повторяющийся геометрический орнамент.
3	Структура расположения орнаментальных пятен: ● членение на орнаментальные зоны; ● организация орнаментального поля.	● Изделие представляет собой орнаментальную полосу с повторяющимся ромбическим узором. ● По сторонам кушак ограничен простой краевой каймой. Начало и конец кушака представляют собой свободное от орнамента поле. Узор начинается с четко выраженного ромба. На лицевой стороне рисунок ромбов четко очерчен белым контуром. На оборотной стороне ромбы выделяются за счет белых углов фоновой узоры.

4	Система построения орнамента декоративного изделия: ● система расположения раппорта; ● вид структуры (открытый, замкнутый); ● ритмическая организация орнамента (повтор, чередование, прогрессия); ● тип ритмического движения (прямолинейное, криволинейное, наклонов, пространственных поворотов); ● графические средства решения мотива (линейное, пятновое, линейно-пятновое); ● наличие /отсутствия симметрии мотивов; ● статика/ динамика мотивов; ● цветовые сочетания, на которых строится данная орнаментальная композиция.	● Орнаментальная полоса построена посредством повторения квадратного раппорта в одном направлении (кайма). ● Структура раппортного рисунка является открытой. ● Ритмическая организация данной орнаментальной композиции — повтор, она выстроена на прямолинейном типе ритмического движения. ● Основу орнаментального мотива составляет ромб, вершины которого приходятся на середину стороны раппорта. Внутри каждого ромба вытканы треугольники и квадраты. Композиция построена на прямолинейных мотивах, симметричных в двух направлениях: вдоль и поперек каждого раппорта. ● Орнаментальный мотив имеет линейно-пятновое решение. ● Мотивы симметричны. ● Небольшую динамику орнаменту придает наклонное расположение линий мотива к основе. ● Цветовая гармония данной орнаментальной композиции основана на однотонных гармонических сочетаниях.
---	--	--

2. Выполнение «копий»* орнаментальных композиций.

Проанализировав произведения народного искусства и выбрав образцы для копий (металлическую и керамическую посуду, изделия из кости и металла, игрушки, кружева

и пр.), приступайте к выполнению орнамента. Прежде всего постарайтесь найти композиционную основу орнамента — выделить ритмические узлы, осмыслить характер цветовых сочетаний и т. д.

Изучив орнамент, выполните его копию. При этом важно отнестись к работе творчески — только в этом случае будет польза. Формальный подход к выполнению копии орна-

*В данном случае мы подразумеваем копию не как точное повторение один в один, а как нечто близкое к оригиналу.

мента (прорисовывание одного элемента за другим), ничего не даст и ничему не научит, так как этот путь механического перерисовывания. Следует познавать орнамент в процессе воссоздания.

Принимаясь за рисование, наметьте на листе построение сразу всего орнамента — его основу, узловые моменты. Если он симметричный, то определите ось симметрии и от нее стройте части. Рисуя часть, все время сравнивайте ее с остальными частями, сохраняя чувство целого. Совсем не обязательно стремиться точно передать все детали, важно воссоздать характер орнамента — его образ, стиль, не ограничиваясь внешними чертами, даже если это геометрический орнамент. Чертежные инструменты здесь не нужны. Нарисованный по линейке или переведенный по клеткам орнамент теряет особую выразительность, всегда свойственную производству, сделанному от руки.

Выполняя орнамент, идите от главного, как если бы вы рисовали его с натуры. В «живом» орнаменте, где правая часть воспроизводит левую, стороны должны быть несколько асимметричны. В этом острота и очарование орнамента. Полная симметрия возможна только в рисунках или орнаментах, выполненных на компьютере, в природных формах ее нет. Листья растений, как правило, симметричны, но если одну половинку листа положить на другую,

они совпадут неполностью. То же присуще искусству орнамента, где есть симметрия условная, неполная, оставляющая свободу для создания живой формы. Если орнамент делается от руки, а не по трафарету, то этого достичь легче. Бездушный трафаретный силуэт лишает орнамент выразительности. Если же элемент нарисован от руки, прочувствован, то орнамент будет живым, образным.

Орнаменты, выбранные вами для «копий», могут располагаться на объемных предметах или изделиях, имеющих большую форму, чем вы предполагаете выполнить. Поэтому, прежде всего, следует выбрать верный формат и перевести орнамент в плоскость. Формат может быть любым, но это обязательно должно быть обусловлено характером избранного вами для перерисовки орнамента.

Прежде чем приступить к выполнению орнамента, необходимо сделать ряд эскизов, где необходимо продумать композицию, форму, цвет и пр. В эскизе определяются только узловые части орнамента, основной рисунок, колорит. Процесс выполнения эскизов немаловажен не только потому, что он позволит сделать окончательный вариант более интересным, но и потому, что он даст возможность основательнее изучить орнамент, понять закономерности его построения, осмыслить особенности его условного языка. Эскизы помогут более грамотно и аккуратно выполнить окончательный вариант.

Однако перевод эскиза в финальную композицию осуществляется не механически, а творчески. Например, увеличение или уменьшение размеров может повлечь за собой изменение в решении мотива, его детализацию или обобщение, несколько иную компоновку на листе, хотя основное, найденное в эскизе, будет сохранено.

На характер орнамента также будет влиять и выбор материала. Если вы копируете орнамент текстильного изделия, изделия, выполненного из металла, кости, рога, то лучше всего для выполнения работы подойдет акварель и тушь. Роспись по дереву и керамике можно воспроизвести гуашью или темперой, на белой или цветной бумаге. В некоторых случаях для орнаментов из крупных форм с мелкими деталями можно использовать аппликацию в сочетании с гуашью. При этом основная форма выполняется аппликацией, а все мелкие части прорабатываются кистью и краской. Резьба по дереву лучше всего передается карандашным рисунком или углем по акварели. Кружево можно нарисовать черной тушью на белом или цветном фоне или белой гуашью на черном фоне.

Для того чтобы это задание принесло ощутимую пользу, необходимо изучить множество различных орнаментов. А для этого лучше всего выполнить несколько копий.

3. Создание орнамента на основе изученных материалов

Изучив различные варианты орнаментов, создайте самостоятельные варианты. При этом не следует ограничивать себя, пытаясь повторить знакомые образцы. Орнамент допускает и требует фантазии, выдумки.

Начиная работу над орнаментом, выберите, для какого объекта вы будете выполнять декор. В зависимости от этого определятся структура орнамента, разрабатываемые орнаментальные мотивы. Если орнамент выполняется для вышивки, то мотив определится рисунком стежка. В том случае, если орнамент предполагается реализовывать на дереве, в технике резьбы, то, соответственно, мотив обусловится видом и формой резца и т. п. В зависимости от этого будет проходить работа над созданием орнамента. Разумеется, разрабатывая декор для росписи в технике Гжели, вы никогда не станете использовать мотивы, характерные для геометрической резьбы по дереву или Городецкой росписи, а учтите технику исполнения, основные мотивы Гжели, цветовую палитру росписи, наконец, тот объект, на котором будет выполняться декор. Поэтому работа пойдет с учетом всех этих требований.

Приступая к сочинению орнаментальной композиции, связанной с определенной технологией обработки материала, с конкретным художественным объектом, необходимо

решать следующие художественные задачи:

1. Определить вид орнамента, лежащий в основе орнаментальной композиции (виды орнамента рассматривались выше).

2. Установить структуру раппортного рисунка будущего произведения: замкнутая или открытая. Если структура открытая, то в работе будет использоваться ленточный или композиционный строй.

Чаще всего замкнутый орнамент встречается в росписи ваз, блюдов и т. п., где изображение свободно заполняет поверхность вещи.

3. Определить, симметричные или асимметричные, статичные или динамичные мотивы будут лежать в основе орнаментальной композиции.

Симметричные построения разнообразны, они могут решаться с усложненным внутри них ритмом. Но асимметричная композиция с ритмически уравновешенными элементами, как правило, выразительнее.

4. Построить основу, в которой будет выполняться орнаментальная композиция (круг, квадрат, полоса, сетка и пр.), определить оси симметрии, если они есть.

5. Выбрать мотив (изобразительный или неизобразительный), который будет лежать в основе орнамента.

6. В случае использования изобразительного мотива (растительный, животный, пейзажный и т. п.) выполнить зарисовки, этюды, наброски этого объекта, активно и творче-

ски переосмысливая, перерабатывая его с точки зрения современного мироощущения; если мотив будет неизобразительным, перейти к задаче 8.

Процесс трансформации выбранной природной формы может осуществляться двумя способами.

В первом случае делается зарисовка избранного мотива с натуры, при этом ставится задача выявить самые характерные выразительные особенности объекта. На этом этапе необходимо отказаться от ряда деталей второго плана. Несмотря на стремление к обобщению в процессе работы, зарисовка, тем не менее, все равно будет содержать целый ряд несущественных подробностей. В дальнейшем такой рисунок подвергают последующей трансформации, которая состоит в пластическом преобразовании формы, в отказе от некоторых деталей.

Первоначальные зарисовки выполняются графическим языком при использовании туши, гуаши, пера, палочки. Он должен быть предельно лаконичным, чтобы минимальными средствами достигалась максимальная выразительность рисунка. Преобразованный орнаментальный мотив должен быть в достаточной степени стилизованным.

Во втором случае изменения мотивов в орнаментальные формы осуществляются непосредственно в процессе зарисовки. Такой способ более трудный по сравнению с первым, он требует умения абстраги-

роваться от природного объекта и доступен не всем.

7. Определить художественные средства выполнения орнамента (графическая или живописная манера), которые способны наиболее полно выразить образное содержание, донести до зрителя соответствующую идею.

8. Выполнить первичную разработку мотива.

9. Провести корректировку мотива в зависимости от задач 3, 4 и 6, добиваясь экспрессивности и выразительности образов.

10. Выполнить эскизы.

В самых первых эскизах наметить первоначальный замысел, образный строй орнамента, его характер, композицию. По ходу работы многое будет уточняться, разрабатываться, от чего-то в процессе создания декора придется отказаться, что-то, возможно, добавится.

При выполнении открытого орнамента с сетчатым или ленточным построением, а также геометрического орнамента следует разметить первоначальный эскиз карандашом. В том случае, если ваш орнамент представляет свободный узор, можно сразу работать цветом. Но при этом следует идти от целого к частному, все время, ощущая это целое.

Эскизы выполняются на фонах того цвета, который будет в окончательном варианте, — это задаст цветовой строй работ. Возможно использование черного фона, особенно многоцветных орнаментов, т. к. он поможет организовать отдельные

формы, смягчить их самостоятельную активность.

11. В случае графического решения орнаментальной композиции определить ритмическое движение тональных пятен декора.

В случае разработки многоцветной орнаментальной композиции определить цветовую палитру узора, сделать выкраски и варианты распределения цветовых пятен.

Для этого с самого начала определить для себя цветовое решение — будете ли вы строить орнамент на контрастных или на сближенных цветовых сочетаниях. В композиции со сближенным цветом отдельные элементы можно решить контрастными по тону. Одни элементы делаются очень светлыми, другие — темными, и таким образом достигается выразительное цветовое решение орнамента в целом.

Для наиболее удачного решения орнамента в целом следует вести несколько вариантов цветовых поисков. В одних цветовых версиях изображение можно построить на глубоких оттенках цвета. В других — орнамент решить в мягких, светлых по тону цветах — светло-зеленом, розовом, светло-голубом, светло-желтом.

При этом нельзя просто разбавить краски водой (в акварели) или смешать их с белилами (если это гуашь). Нужно найти красивые, сложные, глубокие и мягкие их оттенки. Только в этом случае цветовая композиция может стать убедительной.

При работе над орнаментом нельзя довольствоваться готовыми красками. Нужно находить цвет на палитре, как это делается в живописи. Готовая краска из наборов, купленных в магазинах, не дает тех сложных и глубоких цветов, которые будут хорошо взаимодействовать в единой композиции. Их надо искать в смешениях, соотнося один цвет с другим.

12. Выполнить чистовой вариант орнаментальной композиции.

Орнамент должен быть цельным и тогда, когда он построен по законам повтора элементов, и тогда, когда это свободный рисунок. В нем особенно ощутимо важнейшее качество декоративного изображения — ритмическая взаимосвязь элементов, ни один из которых нельзя изменить по форме и цвету, добавить или изъять без ощутимого ущерба для цельности всей композиции. Более того, такие элементы орнамента, как цветы, завитки, листья, должны быть так взаимосвязаны, выверены, чтобы малейшее смещение было невозможно, так как тем самым будет уничтожена их композиционная спайка, нарушен ритм, на котором построен орнамент. Связь эта учитывает и характер формы каждого изображения, и трактовку деталей⁶⁶.

Но не следует думать, что ритмическая схема орнамента обязательно вычисляется, разрабатывается заранее и лишь потом заполняется изобразительными мотивами. Гораз-

до чаще художник находит нужный ритм в самом процессе сочинения узора, в поисках наилучшего сочетания его частей, в живом движении форм и линий.

Осуществляя разработку узорной композиции, необходимо учитывать, что не всегда разнообразие орнаментальных мотивов положительно сказывается на эмоциональном восприятии декора. Чаще всего у художников, не имеющих достаточного опыта выполнения такого рода работ, композиции смотрятся перегруженно, невыразительно. Поэтому рекомендуется на начальном этапе обучения составлению узора пользоваться минимальным набором орнаментальных мотивов (здесь работает закон простоты). Это ни в коем случае не обедняет композицию, а лишь помогает простыми средствами выразить определенную художественную идею.

Рассмотрим особенности построения орнамента на отдельных плоскостных и объемных формах.

В отличие от бесконечно повторяющегося, не имеющего конца и начала, сетчатого орнамента на текстиле или обоях, отдельные предметы получают обычно орнаментальную композицию замкнутого характера, которая ясно показывает законченность вещи, обозначает её границы.

Орнамент замкнутой композиции обычно помещают в плоскостной форме квадрата, прямоугольника, окружности, более сложных фигурах или на объем-

⁶⁶ Лебедева Е.В., Черных Р.М. Искусство художника-оформителя. — М., 1981. С. 170.

ных формах отдельных предметов. По принципам замкнутого орнамента строятся композиции значков, текстильных ковров, металлических, керамических, деревянных блюд, орнаменты на шкатулках, кувшинах, чайниках и прочих предметах.

Использование орнаментальной каймы, расположенной по контуру, — наиболее частый способ организации замкнутой композиции. Внутри поле может оставаться свободным или заполняться равномерным орнаментом иного ритма, чем в кайме. При этом орнаментальное выделение центра композиции еще больше подчеркивает цельность вещи.

Круг — замкнутая, геометрически четкая фигура и в то же время несколько неопределенная. В зависимости от расположения мотивов внутри, казалось бы, очень статичной фигуры они могут придать композиции либо дополнительную статику, либо придать ей крайне динамичное напряжение.

Варианты компоновки орнамента в круге условно можно показать схемами, которые приведены на **рис. 90–101**.

У композиции «кайма» одна ось, проходящая через центр (диаметр), но бесчисленное количество плоскостей симметрии. При этом, как бы круг ни повернуть вокруг оси, он выглядит одинаково. Кайма может занимать различную площадь, но при этом центр круга остается пустым (**рис. 90**).

Центральная часть композиции «кайма с центром» может занимать больше или меньше пространства внутри каймы. От этого композиция производит разное впечатление (**рис. 91**).

В композиции «венок с центром» все элементы, находящиеся по краю, имеют одинаковые размеры. При этом четко просматривается центр композиции. В некоторых случаях центр может отсутствовать. Такой орнамент вызывает ощущение покоя, статичности и уравновешенности (**рис. 92**).

В отличие от предыдущей схемы, композиция смотрится богаче за счет разнообразия мотивов, расположенных по краю орнамента. Она может иметь различное количество осей симметрии, но при этом оста-

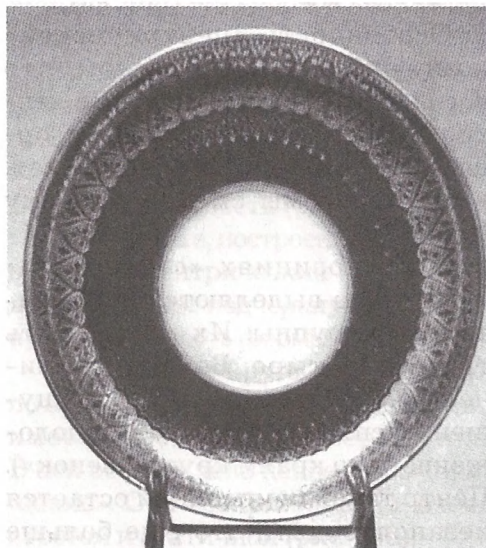


Рис. 90. Орнаментальная композиция в круге «кайма»



Рис. 91. Орнаментальная композиция в круге «кайма с центром»



Рис. 92. Орнаментальная композиция в круге «венки с центром»

ется статичной. В зависимости от замысла художника центр композиции можно акцентировать мотивом, который придаст композиции определенное своеобразие (рис. 93).

Особенность «центрической» композиции состоит в том, что весь рисунок располагается в центре круга. Если это цветочный орнамент, то он напоминает букет, на который мы смотрим сверху (рис. 94).

В композициях «секторного» типа четко выделяются орнаментальные группы. Их может быть три или четыре. Большее количество секторов приводит к ощущению сплошного узора, расположенного по краям круга («венки»). Центр такой композиции остается незаполненным, что еще больше подчеркивает деление композиции на сектора (рис. 95).

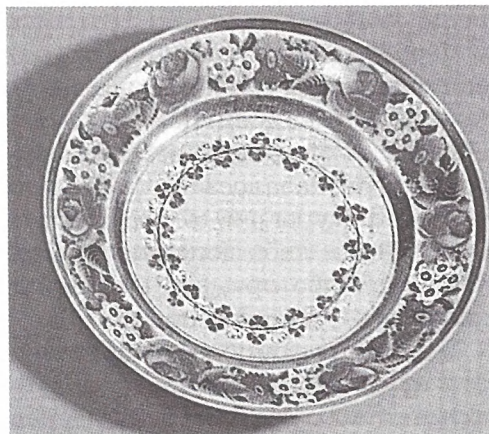


Рис. 93. Орнаментальная композиция в круге «венки»

При построении «правонаправленной» или «левонаправленной» композиции из одного или двух мотивов по краю круга (выстроенных по законам центральной симметрии) возникает ощущение беспокойства, взволнованности, стремления. В целом такое



Рис. 94. Орнаментальная композиция в круге «центрическая»

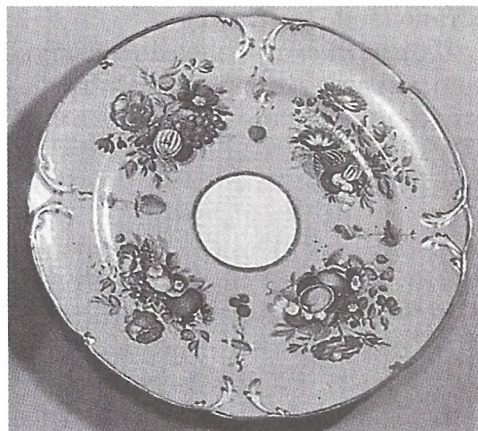


Рис. 95. Орнаментальная композиция в круге «секторная»

построение мотивов придает композиции динамизм (рис. 96).

Композиция «гирлянда» в основе своей имеет ярко выраженный центр и расходящиеся в стороны от него более мелкие мотивы. В зависимости от того, как расположена



Рис. 96. Орнаментальная композиция в круге: «правонаправленная» или «левонаправленная»

гирлянда — симметрично от вертикальной оси, или смещена относительно неё, — можно получить различные впечатления от орнамента (рис. 97).

В «звездчатой» композиции четко выделяется центр, а по радиусам располагаются лепестки. Такая форма мотивов придает орнаменту некоторую подвижность (рис. 98).

В орнаменте, построенном по принципу «концентрических колец», художник может подчеркнуть зрительную подвижность формы (рис. 99).

Композиция круга, построенная по принципу зеркальной симметрии, имеет ясно видимый верх и низ. В ней остановлено какое-либо «вращение». Она воспринимается очень строгой и статичной (рис. 100).

В вертикально ориентированной композиции, так же как и в преды-



Рис. 97. Орнаментальная композиция
в круге «гирлянда»



Рис. 99. Орнаментальная композиция
в круге «концентрические кольца»



Рис. 98. Орнаментальная композиция
в круге «звездчатая»

душей, четко прослеживается верх и низ. При этом в орнаменте нет симметрии, он может заполнять как всю плоскость круга, так и только его центральную часть. Благодаря своей асимметрии орнамент воспринимается более живым и под-

вижным, хотя зрительно вращение остановлено (**рис. 101**).

Форма диска — плоского, выпуклого или вогнутого — часто встречается в прикладном искусстве в виде блюд и круглых щитов, пуговиц и пр. Поэтому орнамент на нем строится так же, как и в круге.

Фигура шар сама по себе не имеет верха и низа, её форма нейтральна по отношению к своему расположению в пространстве. Но сосуд шаровидной формы должен иметь верх и низ, зафиксированные основанием внизу и отверстием сверху. Орнамент на таком сосуде чаще всего своим расположением подчеркивает эту ориентацию (**рис. 102**).

Овал сам по себе — форма замкнутая, зрительно законченная. Поэтому он не нуждается в обязательной кайме, чтобы композиция его казалась цельной. У овала только две плоскости симметрии, так же



а



б

Рис. 100. Орнаментальная композиция в круге:
а — «зеркально симметричная» б — «букет»



Рис. 101. Орнаментальная композиция
в круге «вертикально ориентированная»

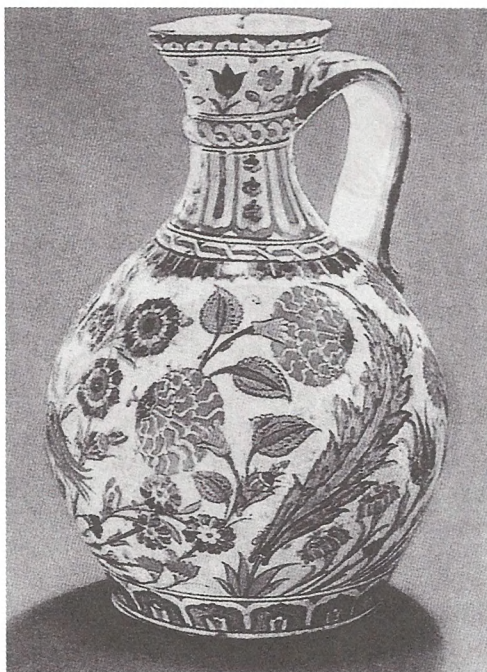


Рис. 102. Орнамент на вазах,
повторяющих форму шара

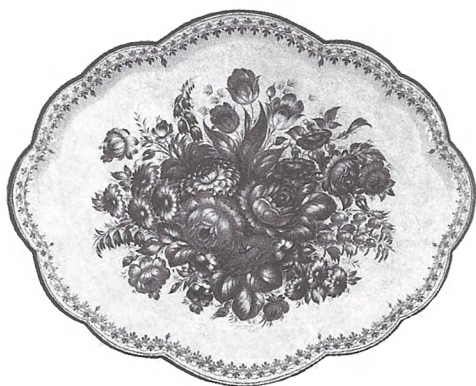
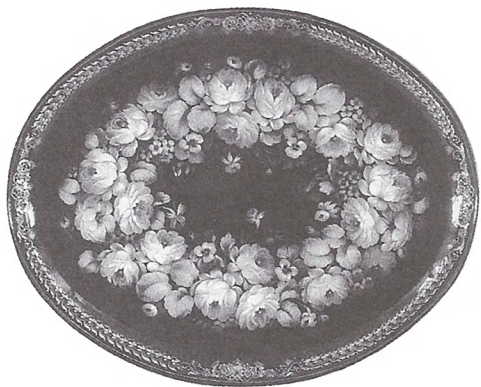


Рис. 103 . Композиции в овале

как у прямоугольника (в отличие от круга, который симметричен относительно любого своего диаметра). Подчиняясь одной из этих плоскостей, орнаментальная композиция в овале строится большей частью по принципу зеркальной симметрии. При этом расположение орнамента может определенным образом ориентировать предмет, обозначить его верх и низ, правое и левое направление и расположить овал по отношению к зрителю широкой или узкой стороной (**рис. 103**).

Хочется остановиться ещё на одной форме, часто используемой в декоративно-прикладном искусстве, — квадрате. Она имеет четыре оси симметрии. При этом композиции построения орнамента достаточно разнообразны.

Кайма придает квадрату впечатление устойчивости, стабильности, уравновешенности (**рис. 104**).

В угловой композиции четко выделяется центр. Это может быть мотив, или пауза. Углы квадрата заполнены симметричными мотивами, что придает им устойчивость и статичность (**рис. 105**).

В фоновой композиции заполнено все поле квадрата, но при этом четко выделяется центр, который может быть представлен любой фигурой. Такая композиция придает орнаменту некоторую тяжеловесность, но при этом весь узор воспринимается подвижным (**рис. 106**).

Центровая композиция строится таким образом, что в квадратном поле заполняется только центр.

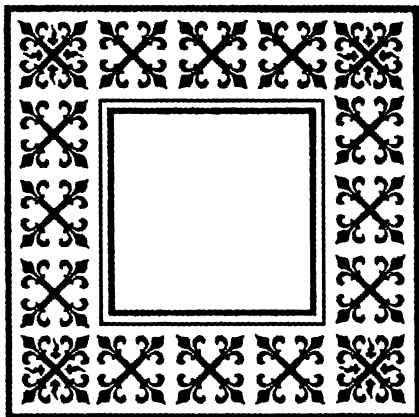


Рис. 104. Орнаментальная композиция в квадрате «кайма»

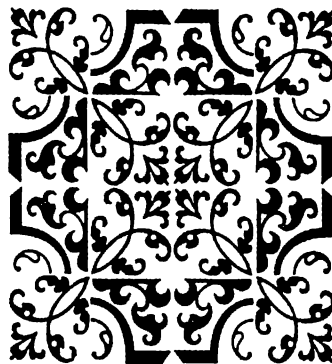


Рис. 106. Орнаментальная композиция в квадрате «фоновая»

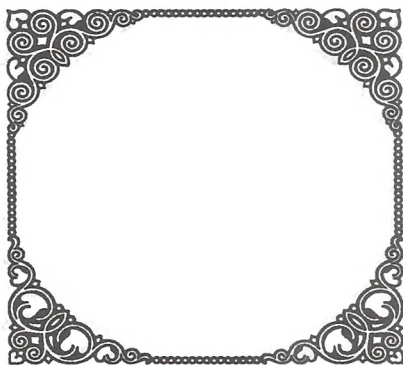


Рис. 105. Орнаментальная композиция в квадрате «угловая»

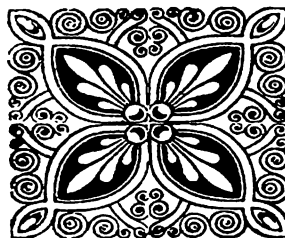


Рис. 107. Орнаментальная композиция в квадрате «центровая»

Свободное поле такой композиции придает ей ощущение легкости, воздушности (рис. 107).

Угловая композиция — одна из самых легких, свободных. Мотивы занимают самую малую площадь из всех композиций в квадрате (рис. 108).

Композиция строится таким образом, что левая часть полностью повторяет правую (зеркальная сим-

метрия). Такая композиция воспринимается устойчивой, стабильной, статичной (рис. 109).

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что при построении орнамента в круге, прямоугольнике и квадрате важно, чтобы четко был выражен композиционный центр, тогда изделие будет производить впечатление выстро-



Рис. 108. Орнаментальная композиция в квадрате «угловая»

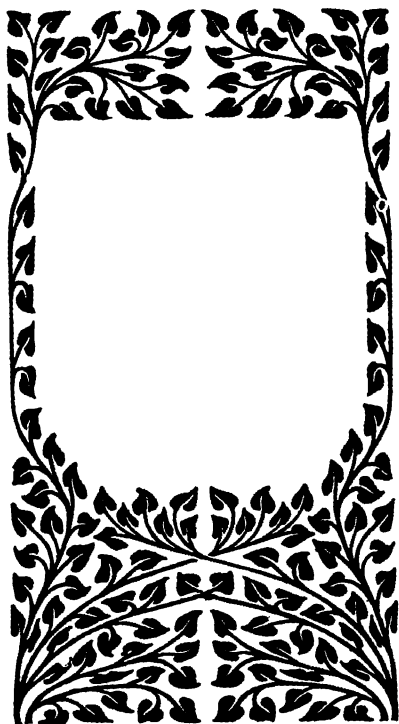


Рис. 109. Орнаментальная композиция в квадрате «зеркально симметричная»

енности, цельности. Он может быть выявлен размером мотива или при одинаковости орнаментальных мотивов тоном, цветом, фактурой (закон доминанты, господствующей идеи).

Самый простой вариант, когда композиционный центр совпадает с фактическим центром изделия, т. е. находится на пересечении диагоналей квадрата, прямоугольника, ромба или в центре окружности или овала. Такие орнаменты можно увидеть на керамических и металлических блюдах, ковровых изделиях, набивных платках и пр. Тем не менее мы достаточно часто встречаем орнаменты, у которых композиционный центр смещен либо к краю (композиция «венки» или «гирлянда»), либо, в случае с квадратом и прямоугольником, в углы. Такой орнамент будет восприниматься совсем иначе, чем в случае, когда композиционный центр располагается в середине орнаментируемого поля.

При построении орнамента необходимо учитывать еще и то, что в случае, когда необходимо выделить доминанту, можно воспользоваться таким приемом, как пауза. Тем не менее необходимо учесть, что пауза воспринимается почти так же, как декор, поэтому необходимо четко определить, какого размера будет пауза в орнаменте. Она не должна быть слишком большой, т. к. сама может оказаться центром композиции, но и не должна быть слишком мелкой, т. к. в этом

случае может просто зрительно не восприниматься. Вследствие этого при построении узора с использованием орнаментальной паузы следует воспользоваться законом пропорциональности. В некоторых случаях размер паузы можно просчитать по пропорциям золотого сечения.

4. Создание орнамента на основе натурального материала

Работая над орнаментом, мы чаще всего опираемся на изображения, взятые нами из окружающего мира. Он (окружающий мир) является основным источником вдохновения для художника, а особенно для художника декоративно-прикладного искусства.

Е.В. Лебедева и Р.М. Черных пишут: «В орнаментах прошлых эпох и в лучших современных образцах вы никогда не встретите мотивов, решенных в станковом плане. Черты реальности, увиденные глазом художника, здесь обобщены и в то же время подчеркнуты. В станковой картине или этюде взаимосвязь вещей подчинена законам предметного мира. Здесь выражены их пластические свойства: объем, форма, строение, оттенки цвета, светотень, сохранены их пропорции и пространственные отношения. В станковом произведении запечатлена жизнь, воплощенная художником в образе <...> Если орнамент строить как станковые произведения, то есть изображать пейзаж, цветы или животных в пространственной среде при определенном освещении,

то такой орнамент превратится в самостоятельную картину, не связанную с объектом, на котором он изображен. Механическое перенесение в декоративное искусство, и в частности в орнамент, принципов станкового искусства может привести только к эклектике и безвкусице. Опытному мастеру это не позволит сделать присущее ему чувство целого, понимание стилевого единства, художественный вкус. Орнамент и по своей природе не может быть иллюзорным, так как тогда он потеряет связь с украшаемым объектом»⁶⁷.

Орнаменты на предметах прикладного искусства создаются на материале реальных предметов, их пластики, внутренних ритмов. Схватывая основное, художник преобразует форму, стилизуя её в той или иной степени, подчиняя характеру орнамента, его ритмический строй.

Опытные мастера видят те качества предмета, которые дают начало для создания декоративного произведения. Народный мастер созидает на основе эмоционально-ассоциативного восприятия, опираясь на свое чувство и понимание реальной формы, ее цвета и ритмов.

Когда художник собирает материал непосредственно на натуре, то путь от первых зарисовок до окончательного решения сложен и про-

⁶⁷ Лебедева Е.В., Черных Р.М. Искусство художника-оформителя. — М., 1981. С. 171.

должителен. Для него необходимо выделить первостепенные детали, отказавшись от второстепенных, обобщить форму, сохранив при этом пластическую выразительность объекта. При этом мастер может работать как графическими материалами, так и цветом.

Первостепенным моментом при сборе материала является выбор природы. В первом случае изображаемый объект, его пластические качества подсказывают художнику определенное решение стилизации и дальнейшее использование мотива в орнаментальной композиции. Во втором случае выбор мотива зависит от замысла художника. Он находит в природе то, что отвечает его требованиям, что в полной мере может раскрыть идею. В третьем случае орнамент может строиться на натурном материале, но настолько переработанном, что в орнаменте трудно будет проследить заметные связи между изображением и его реальным прототипом.

Приступая к созданию орнамента на основе натурального материала, следует сразу же определиться с характером орнамента, его композицией. При этом отклонение от природы может быть очень значительным. Вы вправе перерабатывать объект в любой степени. Цветок, листок, насекомое можно трактовать стилизованно, почти как геометрические формы. Эти же формы можно воспринять и передать совершенно иначе. Вы можете сохранить исходную форму и строить на

ее основе свой орнамент. Например, на рисунках художника М.К. Эшера присутствует стилизация разного уровня (**рис. 110**).

Можно идти от общего стилевого решения орнамента, от его линейной и цветовой композиции, от творческого переосмысления природы. Тогда материал природы органично ляжет в основу орнамента. В некоторых случаях, как пишут Е.В. Лебедева и Р.М. Черных, «чтобы не допускать бездумного копирования природы, полезно поработать не по материалам этюдов и зарисовок, а на основе сохранившихся у вас впечатлений или ассоциаций. Знание и чувство вещи, самостоятельное ее восприятие помогут сложиться тому отношению к природе, которое создает основу для фантазии и выдумки»⁶⁸.

В том случае, если у вас появилась идея и вам для этого необходимо сделать зарисовки и собрать определенный материал, первоначально в эскизе определите основные моменты композиции. После этого в выбранном вами мотиве постарайтесь выявить те его свойства, которые вам важны и отвечают характеру задуманного вами орнамента. Нарисуйте этот мотив (возможно, несколько раз), постарайтесь передать ритмическую взаимосвязь элементов. Далее, в новых набросках, ведите поиски орнаментального решения темы, делая её условнее.

⁶⁸ Лебедева Е.В., Черных Р.М. Искусство художника-оформителя. — М., 1981. С. 172.

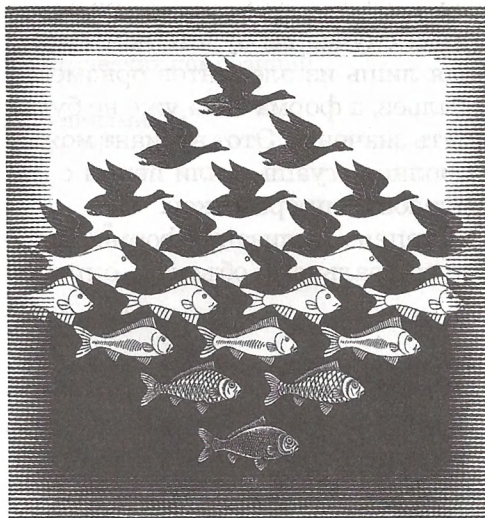
При этом ритмическая взаимосвязь всех частей орнамента станет четче, определится его цветовая и тональная композиция. В создаваемой вами орнаментальной композиции возможно полностью отказаться от реального цвета. Не следует точно копировать цвета реального объекта, т. к. композиция чаще всего смотрится от этого недостаточно выразительной. Поиски образа приведут к тому или иному колористическому решению орнамента. При этом важны тональные отношения элементов орнамента как между собой, так и с фоном.

Если выполнить один и тот же орнамент в одном случае темным на светлом поле, в другом — светлым на темном фоне, то вы убедитесь, что образное восприятие орнамента в обоих случаях будет разным.

Изучая формы и расцветку насекомых, птиц и животных, можно найти мотив для орнамента. Одним из наиболее богатых для этого объектов является бабочка. Порисуйте её пером или кистью. Проследите, как связана форма крыльев с характером заполняющего их узора. После этого на цветных листах разного формата выполните орнаменты, основываясь на конструктивных особенностях тела и крыльев бабочки. Не ограничивайтесь одним вариантом, попробуйте прорисовать несколько вариаций — в полосе, квадрате, круге. При этом в каждом из них используйте разные качества натуры, это даст основу для разных декоративных решений орнамента.



а



б

Рис. 110. М.К. Эшер Композиции
а — «Бабочки», б — «Небо и вода»

В первом варианте прорисуйте бабочек силуэтно, предельно обобщенно, почти геометрически. Такое решение можно выполнить в технике аппликации: цветные или черные бабочки на цветном фоне. Во втором варианте обратите внимание на рисунок крыльев и другие детали: усики, форму тела и т. п. Этот вариант выполните гуашью или темперой с прорисовкой деталей и орнамента пером. В третьем варианте заострите внимание на выявлении конструктивных свойств формы, что определит ее взаимоотношение с плоскостью листа. В этом варианте рисунок бабочек можно выполнить пером, а цветные пятна крыльев — акварелью. В четвертом создайте геометрический орнамент, основанный на узоре крыльев бабочек. Ритмическое решение в этом случае вы будете искать, исходя лишь из элементов орнамента крыльев, а форма тела уже не будет иметь значения. Этот вариант можно выполнить гуашью или пером с последующей проработкой.

Степень стилизации формы, подобие её реальному объекту, опреде-

лится задачей, которую вы поставили перед задуманным образом. Чтобы передать характер целого, можно, характеризуя предмет, определить ведущую роль детали изображаемого мотива. Сознательно концентрируйте внимание на деталях, как бы гиперболизируя ее значение, чтобы заострить образ.

При выполнении орнамента используйте различные техники, и материалы — это расширит ваши художественные возможности, позволит создавать интересные и выразительные орнаментальные композиции.

Следует отметить, что при построении орнамента и выражении его художественного содержания средствами композиции необходимо следовать определенному стилю. Этот стиль может быть исторически сложившимся или авторским, опирающимся на интуицию и творческую фантазию. Такой подход в полной мере определяет развитие и совершенствование орнаментального искусства.

Контрольные вопросы

1. Что такое орнамент?
2. В чем выражается характерная черта всех орнаментов?
3. Что такое стиль в искусстве?
4. Каким образом строились орнаменты в Древнем Египте, Древней Греции, Римской империи, Древнем Китае, Японии, Индии?
5. Какие особенности орнамента эпохи Средневековья, Возрождения, орнаментов стилей барокко, рококо, классицизма, ампира, русский модерн, модерн вы можете выделить?
6. Какие виды классификаций орнамента вы знаете?
7. Что такое орнаментальные ленты, розетты, сетчатые орнаменты?
8. В чем особенность плоскостного и рельефного орнаментов?
9. Перечислите виды орнамента по закономерностям построения, объемным признакам и содержанию.
10. Что такое мотив? Сколько элементов он может содержать?
11. Что такое раппорт? Как он выстраивается?
12. В чем особенность открытого и закрытого раппортного рисунка?
13. Как строятся орнаменты розетты?
14. Что является основным формообразующим элементом орнамента? Перечислите виды этого элемента.
15. Чем формируется художественный образ орнаментальной композиции? Каковы его решения?
16. Что такое ритм? Какие виды ритма вы знаете?
17. Перечислите виды ритмической организации.
18. Перечислите виды ритмического строя статических композиций.
19. Что такое метр и метричность?
20. Дайте определение понятиям «статика» и «динамика».
21. В чем особенность закона пропорциональности?
22. В чем особенность закона соподчинения?
23. В чем особенность закона доминанты?
24. В чем особенность закона трехкомпонентности?
25. В чем особенность закона контраста?
26. В чем особенность закона группирования?
27. В чем особенность закона орнаментального контрапункта?
28. В чем особенность закона простоты?
29. Что такое стилизация?
30. Перечислите принципы стилизации.
31. Назовите алгоритм выполнения орнаментальной композиции.

Практическая работа:

1. Выполните анализ орнамента декоративного изделия.

Изделия, предлагаемые для анализа:

Художественное дерево

Резьба по дереву: все виды плоскорельефной резьбы на плоских изделиях, резные блюда, резные наличники, резные доски, шкатулки; резьба по бересте: все виды резной бересты с орнаментальным рисунком, шкатулки, блюда, туеса; роспись по дереву: роспись на плоских предметах — доски, блюда, крышки столешниц, хлебниц и пр., роспись на цилиндрических предметах.

Художественный текстиль

Вышивка, набивка: рушники, полотенца, скатерти, салфетки, золотное шитье, набивные платки, набивные ткани; ткачество: ковры, половики, пояса, гобелены, коврики; кружевоплетение: платки, шали, салфетки, воротнички, скатерти.

Художественный металл

Филигрань, чернь: декоративные блюда, плакетки, панно, серьги, броши, подвески, крышки шкатулок, рамки; травление: плоские плакетки, блюда, крышки блокнотов, табакерки, браслеты, серьги; эмалирование: декоративные блюда, тарелки, плакетки, панно, чаши, шкатулки.

Художественная керамика

Керамика, резьба по ганчу: расписные керамические, фарфоровые, фаянсовые блюда, тарелки, изразцы, рельефные плитки, резьба по ганчу — орнаментальные панно.

2. Выполните «копию» орнаментальной композиции.
3. Составьте орнамент на основе изученных материалов.
4. Выполните зарисовки натурального материала.
5. Составьте орнамент на основе натурального материала.

Рекомендуемая литература

- Береснева В.Я., Романова Н.В. Вопросы орнаментации ткани. — М., 1977.
- Береснева В.Я., Zukjv B.V. Симметрия и искусство орнамента // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.
- Бесчастнов Н.П. Изображение растительных мотивов. — М., 2004.
- Большаков М.В. Декор и орнамент в книге. — М., 1990.
- Бурмистров Б.А., Бесчастнов Н.П., Гусейнов Г.М., Сабо Я. Орнаментальная организация графического изображения: Черно-белая графика. — М., 1985.
- Буткевич Л.М. История орнамента. — М., 2003.
- Буткевич Л.М. Орнамент как процесс. — М., 2002.
- Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. — М., 1998.
- Голубева О.Л. Основы композиции. — М., 2001.
- Даун К. Кельтские узоры. — М., 2004.
- Дмитриева Н.А. Исторические закономерности развития искусства / Основы марксистско-ленинской эстетики. — М., 1960.
- История русского орнамента XV–XVI веков: Сб. статей. Альбом. — М., 1997.
- Кельтские орнаменты / Сост. В.И. Ивановская. — М., 2003.
- Кильчевская Э.В. От изобразительности к орнаменту. — М., 1968.
- Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М., 1981.
- Кон-Винер. История стилей изобразительных искусств. — М., 1936.
- Косоурова Т.Н. Французские художники-орнаменталисты эпохи неоклассицизма // Западноевропейское искусство XVIII века. — Л., 1987.
- Лебедева Е.В., Черных Р.М. Искусство художника-оформителя. — М., 1981.
- Расине К. Орнамент всех времен и стилей. — М., 1987.
- Светлова Л.П. Азбука орнамента. — М., 1998.
- Соболев Н.Н. Русский орнамент: камень, дерево, керамика, железо, стенопись, набойка. — М., 1948.

- Соколова Т.М. Орнамент — почерк эпохи. — Л., 1972.
- Соловьев С.А. Декоративное оформление. — М., 1987.
- Фокина Л.В. Орнамент. — Ростов-на-Дону, 2005.
- Черемушкина Н.С. Принципы трансформации растительных мотивов в формы костюма и орнамента. — М., 1985.
- Шафрановский И.И. Симметрия в природе. — Л., 1985.
- Шугаев В.М. Орнамент на ткани. — М., 1969.
- Henze W. Ornament, Dekor und Zeichen. — Dresden, 1958.
- Merne J.A. Handbook of Celtic Ornament. — Dublin and Cork, 1987.
- Meyer F.S. Handbook of ornament. — New York, 1957.
- Luidl P., Huber H. Ornamente Ornaments. — München, 1983.

Глава 4. Народные художественные промыслы России

§ 1. Русские художественные лаки

Если народные художественные ремесла, такие как вышивка, роспись и резьба по дереву, гончарное искусство и искусство изготовления глиняной игрушки, искони были распространены на Руси, то изготовление художественных лаков — довольно редкий вид декоративно-прикладного искусства, бытуемый в нашей стране.

Родиной художественных лаков являются Япония и Китай, где они были известны с глубокой древности. Лаковые изделия изготавливались из смол редких пород деревьев и кустарника, растущих в этих странах. По лаку выполняли художественную резьбу, инкрустацию перламутром и роспись красками. Под влиянием моды на «китайский стиль» в XVII — XVIII веках возникли лаковые производства в Англии, Германии, Италии, Франции.

В конце XVIII века в Европе появляется мода нюхать табак. Она коснулась всех — и простолюдинов, и знатных особ. Поэтому это время называют «веком табакерок». Производство табакерок было разнообразным. Их выполняли из золота и серебра с включением драгоценных камней и эмали. В Германии, например, изготавливали табакерки из прессованного картона, пропитанного маслами и просушенного при высокой температуре. Такая техноло-

гия получила название папье-маше. Основа табакерки, выполненная таким способом, покрывалась несколькими слоями черного грунта и лака, расписывалась миниатюрами и золотым орнаментом. Для немецких табакерок были характерны сюжеты, взятые из античной мифологии, аллегии, идеализированные портреты вельмож и жанровые мотивы из городской и сельской жизни⁶⁹.

В России лаковый промысел был налажен в конце XVIII века. Было это связано с модой нюхать табак. Спрос на табакерки был столь велик, что возникла необходимость наладить производство по выпуску лаковых табакерок.

В России художественными лаками принято называть железные лакированные подносы Жостова и Нижнего Тагила и небольшие изделия из папье-маше с миниатюрной живописью Палеха, Холуя, Мстёры, Федоскино.

Сам материал (металл и папье-маше) скрывается под многочисленными слоями грунта, росписи и лака. Его основа приобретает новую

⁶⁹ Барaduлин В.А., Коромыслов Б.И., Максимов Ю.В. и др. Основы художественного ремесла: Практик. пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барaduлина. — М., 1979. С. 320.

идеально гладкую и светящуюся поверхность, дающую игру светлых бликов и глубоких теней.

Жостово

История жостовского лакового промысла своеобразна. Она относится к началу XIX века, когда в ряде подмосковных сел и деревень Троицкой волости — Жостове, Осташкове, Хлебникове, Троицком и др. возникли мастерские по изготовлению расписных лакированных изделий из папье-маше. В 1830-1840-х годах в некоторых мастерских Ф. Вишнякова и И. Овчинникова помимо табакерок, портсигаров, кошельков, коробочек, шкатулок и других мелких предметов стали изготавливать и подносы. Они изготавливались из папье-маше круглой и овальной формы и декорировались достаточно скромно — чаще всего золотыми бордюрами.

С 1830-х годов в Жостове стали делать подносы не только из папье-маше, но и из железа. Промысел расширялся, открывались новые мастерские. Над созданием подноса трудились три человека: коваль, изготовлявший форму; шпатлевщик, наносивший на поверхность грунт и после просушки покрывающий изделия лаком; живописец, расписывавший поднос. Выгодное расположение вблизи столицы обеспечивало промыслу постоянный рынок сбыта, а также бесперебойное обеспечение материалом, который приобретался в Москве.

Ко времени возникновения жостовского промысла подносов в Рос-

сии уже существовали подобные производства. С XVIII века славились расписные лакированные подносы Нижнего Тагила. Здесь делали большие железные подносы-картины, написанные по гравюрам или живописным оригиналам. Нижний Тагил удерживал славу ведущего промысла расписных подносов до 1870-1880-х годов, когда жостовские изделия стали серьезными конкурентами уральским.

К этому времени изменился и ассортимент подносов. Появляются «гитарные» (напоминающие конфигурацию гитары) (рис. 111), «сибирские» (прямоугольные с чуть скругленными углами), а также фигурные подносы с фестончатыми краями, среди которых различались в свою очередь «крылатые», «готические» и «рококовые».

Нередко в былые времена форма подноса не сочеталась с изображением. Подносы были витиеватыми, а роспись имела примитивный характер. Со временем, когда профессио-



Рис. 111. Поднос гитарный 1880–1890-е гг. Мастерская братьев Вишняковых

нальный уровень значительно возрос, роспись подносов стала богаче и разнообразнее. Теперь на изделиях можно было увидеть нарядные цветочные композиции, изображение «ландшафта», представляющего собой наивно-лубочную интерпретацию романтических пейзажей, и сюжетные сцены из русской народной жизни — «чаепития», «тройки» и т. п.

Наряду с многоцветной живописью появились легкие золотистые росписи по фону, покрытым металлическим порошком или тонкими листочками золота и серебра (так называемая роспись по поталям), а также оригинальные узоры «под черепаху», напоминающие рисунок панциря (другое название — «под червячок»), выполнявшуюся копчением поверхности по сырому светлomu фону (рис. 112).

В начале XIX века увеличился спрос на подносы в городах, что свидетельствовало о росте социальных слоев купечества и мещанства.

В это время подносы можно было встретить в трактире или чайной, они украшали праздничный стол в купеческих и в крестьянских домах. Подносы использовались в питейных заведениях и в гостиницах как по прямому назначению, так и в качестве украшения интерьера.

Техника росписи жостовских подносов впитала в себя различные живописные приемы из лаковых изделий, уральской росписи, росписи по фарфору и станкового натюрморта. Однако жостовская роспись приобрела свой оригинальный характер. Импровизация — главная черта, во многом определившая жизненную силу и подлинную красоту жостовских росписей. Мастера полностью перенесли на подносы технологию обработки лаковых корбочек из папье-маше. Они применяли те же грунты собственного приготовления, те же копаловые лаки, секреты варки которых передавались из поколения в поколение, те же масляные краски. Из лаковой

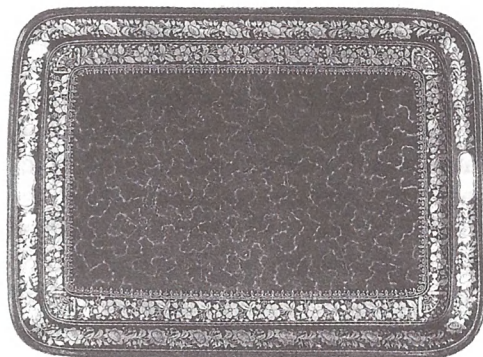


Рис. 112. Подносы с росписями по поталям и «под червячок»

миниатюры перешли на подносы приемы послойной живописи, письма лессировками по металлизированным фонам «золотому», «серебряному» и перламутровым инкрустациям.

С конца 1870-х годов в искусстве росписи по металлу появляются новые художественные решения, определяется характер жостовской росписи. Реальные цветы и растения изображаются более конкретно и объемно, чем те, которые писались ранее. Постепенно складываются отличные от миниатюры приемы письма, основанные на более широком и свободном — живописном — движении кисти. В росписи чаще всего встречаются красочные букеты, при этом много места оставляется гладкому фону, который эффектно играет на свету. Изображение цветов отличается особой мягкостью и округлостью рисунка. Самым распространенным видом жостовских композиций становятся букеты. Их располагают в центре подноса, а по борту обрамляют мелким золотистым узором. Мастера находили красивые и выразительные очертания букетов в целом. Решения одного и того же мотива были разнообразны и удивительны. Букеты могли быть написаны четко и компактно или легко и свободно — «в раскидку» с просветами красиво поблескивающего лакового черного, золотистого или цветного фона.

Искусное мастерство достигалось длительным и систематическим обучением. Ученик, пришед-

ший к мастеру в детстве, лишь к 17–20 годам овладевал всеми приемами многослойной живописи и свободного кистевого письма. При этом на подносах ставились клейма фабрикантов, а имена подлинных авторов оставались неизвестными.

Жизнь мастеров была нелегкой. Рабочий день продолжался 14–20 часов. Работать мастерам приходилось в тесных, душных избах, где стоял воздух, пропитанный тяжелым запахом скипидара и красок. Нередко фабриканты использовали труд детей.

Жостовское искусство, как и любое другое, несло на себе отпечаток времени. Конец XIX — начало XX века было неблагоприятным временем для декоративно-прикладного искусства. Эклектика, безвкусная роскошь, натурализм отличали изделия художественной промышленности.

Даже в это тяжелое время жостовцы сумели сохранить свое яркое искусство. Не случайно их подносы привлекали внимание крупных мастеров русской живописи. Б. Кустодиев, П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн, П. Кузнецов любили изображать подносы в своих произведениях.

Однако и жостовский промысел переживал кризис. Мастера промысла пытались выйти из кабалы предпринимателей. Для этого в 1912–1914 годах была организована артель в деревне Новосильцево. В нее вошли рабочие лишь одной

фабрики Ф. Зиновьева. Просуществовала артель недолго. Первая мировая война, Октябрьская революция, Гражданская война прервали деятельность не только этой артели, но и всего промысла.

Новый этап в истории Жостова начался после Октября 1917 года. Новое правительство предоставляло льготы мастерам кустарных промыслов. На месте многочисленных частных заведений в 1920-е годы создавались многочисленные кооперативы, которые в 1928 г. объединились в одну жостовскую артель «Металлоподнос».

Кардинально изменились условия жизни и труда жостовских художников. Теперь они работали в цехе, выстроенном специально для артели в 1930 году. Другим стало отношение к мастерам. Они получили известность и признание, так как авторство оставалось за ними, в то время как прежде награда и слава доставались лишь хозяевам.

Звание заслуженного деятеля искусств РСФСР первым на промысле получил А.П. Гогин. Почетным званием «Заслуженный художник РСФСР» были отмечены и молодые мастера Б.В. Графов, Н.П. Антипов, З.А. Кледова. Государственную премию имени И.Е. Репина получили Н.Н. Гончарова, Е.П. Лапшин, Н.Н. Мажаев, М.П. Савельев, В.В. Жмылев, В.И. Летков.

Очередной этап в жизни страны нашел отражение и в произведениях Жостова. Появились композиции с революционным звучанием. Ис-

кусство возрожденного промысла с самого начала исходило из традиционных образов и приемов. Опираясь на достижения своих предшественников, жостовские живописцы создали собственные интерпретации сложившихся в прошлом мотивов и композиций⁷⁰.

Жостовские подносы завоевывали сердца тех, кто видел эти подносы на выставках (на Международной выставке в Париже в 1924 и 1937 гг., на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 г.).

В 1960 году артель «Металлоподнос» была переименована в Жостовскую фабрику декоративной росписи. В настоящее время жостовские подносы служат прекрасными сувенирами, приносящими радость. С большим уважением на фабрике произносят имена А.П. Гогина и П.И. Плахова, под чьим руководством в конце 1940-х — начале 1950-х годов училось среднее поколение художников. Сегодня молодежь учится на работах Б.В. Графова, Н.Н. Гончаровой, Н.П. Савельева и многих других опытных художников.

«Изменившиеся условия жизни и труда, обилие новых впечатлений, большие, нежели прежде, возможности для творческого роста мастеров закономерно приводят к постоянному расширению традиционных рамок жостовского искусства. Но в этом-то и заключается специфика подлинно народного искусства, что

⁷⁰ Романова И.А., Крапивина И.А. Искусство Жостова: Альбом. — М., 1987. С. 12.

поиски нового не разрушают сложившуюся в промысле традицию, а лишь развивают и обогащают ее.

...современные жостовцы учатся у “стариков” прежде всего мастерству, то есть специфическим приемам декоративной живописи на лакированной поверхности, тем приемам, которые, по образному выражению художника М.Д. Рякова, “взявшись за руки, хороводом вяжут жостовский букет”, определяя, в конечном счете, его облик, его красоту и выразительность.

Такое следование традиции не сковывает, не ограничивает творческих исканий, а, наоборот, вооружает мастеров знанием специфических выразительных средств, направляя их поиск в русло именно жостовских художественных задач.

...Традиционное начало у современных мастеров проявляется в первую очередь в великолепном “чувстве вещи”, в умении вписать сочные, конкретные, объемные цветы в лаковую поверхность подноса, ритмически красиво, слаженно, орнаментально расположить цветы на черном или цветном фоне изделия»⁷¹.

Великолепное мастерство, неистощимая фантазия, разнообразие индивидуальных манер и широкий диапазон художественных исканий — все это отличает жизнь современного Жостова.

Если в начале XX века ведущим направлением в искусстве Жостова

оставался букет, то в конце XX века меняется содержание традиционных мотивов: наряду с цветами появляются фрукты, ягоды среди листьев и веточек, корзины с цветами и птицами. Для достижения особой выразительности жостовцы часто используют трафарет, который в полной мере дополняет живописный букет. Новое появляется в колорите, особенно в росписях на цветных фонах. Художники пишут цветы в синей, голубой, зеленой гамме. Можно встретить изображение красных роз на красном фоне и пр. Рисуя цветы, мастера ищут более яркие очертания, повороты и формы.

Помимо классического букета можно увидеть другие варианты цветочных композиций. Это и красочные венки, и колоритные гирлянды.

В современном промысле наряду с традиционными декоративными видами появляются новые изделия (декоративные панно), новые разновидности форм и мотивов росписи. Каждый стремится выполнить роспись в своей, характерной только ему, манере, в своем колорите и рисунке (**рис. 113**).

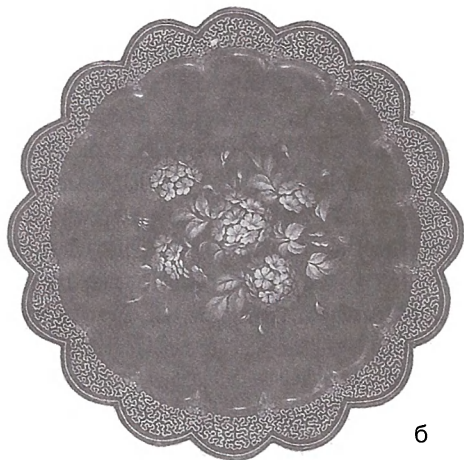
В настоящее время подносы, потеряв свою утилитарную функцию, используются как красочные настенные панно, «привлекающие своей солнечной красотой, обаянием рукотворности, печатью творческой индивидуальности мастера»⁷².

⁷¹ Романова И.А., Крапивина И.А. Там же. С. 13.

⁷² Романова И.А., Крапивина И.А. Там же. С. 6.



а



б

Рис. 113. Жостовская роспись.
а — Н.П. Антипов Поднос «Георгины»,
б — В.Н. Пыжов Поднос «Флоксы»

Нижнетагильская роспись.

Расцвет промышленности XVIII века способствовал зарождению на Урале различных видов декоративно-прикладного искусства, в том числе декоративной росписи по металлу. Металлообрабатывающие производства стали той основой, на которой зародилась и развивалась горно-заводская роспись.

Центры горно-заводской росписи сформировались в Нижне-Тагиль-

ском, Невьянском, Верх-Нейвинском, Нижне-Салдинском поселках, а также в соседних с ними селениях.

В 30-е годы XVIII века на ряде заводов изготавливали простые жестяные изделия (круглые подносы, блюда, ендовы, тарелки, лохани, короба). Однако со временем сбыт их стал сложнее. И к середине века стали появляться расписные лаковые блюда и подносы.

Первые сведения о «лакирных» изделиях из металла Нижнего Тагила относятся к 1746 году. Эту дату определил московский исследователь А.А. Гилодо, изучивший документы Архива Архангельской области, где в описании имущества онежского второклассного монастыря впервые упоминаются тагильские изделия из металла под лаком⁷³.

Крупнейшие преобразования Петра I перевернули весь уклад жизни населения России. Они способствовали бурному развитию горно-заводского дела на Урале, на базе которого в XVIII веке сформировалась самостоятельная ветвь российского декоративно-прикладного искусства. Роспись по металлу Нижнего Тагила, положившая начало целому направлению в русском декоративно-прикладном искусстве, к концу XVIII века стала зримым явлением национальной культуры, неразрывно связанным с экономической, социальной и куль-

⁷³ Гилодо А.А. Первые шаги молодого музея // Декоративное искусство СССР. — 1982. № 11.

турной жизнью России в послепетровский период.

Немаловажным обстоятельством, повлиявшим на развитие в Нижнем Тагиле промыслов, связанных с обработкой железа, было то, что в первой половине XIX века меняется обстановка на мировом рынке. Уральское железо постепенно вытесняется европейским. Это приводит к необходимости укрепить позиции на внутреннем рынке, расширить продажу железа по всей России, в том числе и в самом Нижнем Тагиле.

Если при зарождении горнозаводские промыслы опирались на народные традиции — старообрядческой иконописи, крестьянской росписи по дереву, то на рубеже XVIII–XIX веков приобрели в лице отдельных художников «академическое» образование, которое дало знание принципов искусства классицизма и способствовало распространению техники масляной живописи.

К этому времени в роспись всевозможных бытовых предметов, особенно предназначенных для высших классов общества, довольно органично вошла сюжетная живопись, в колорите и построении композиций следовавшая образцам известных художников. А через несколько десятилетий сюжеты встреч, сватовства, свадеб, семейных сцен широко использовались художниками в росписи свадебных сундуков, подарочных шкатулок. В исполнении художников-самоучек свадебные

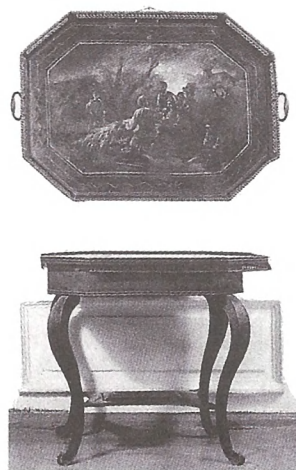


Рис. 114. Роспись восьмигранного подноса. XIX век

циклы часто напоминали печатный лубок. Формы самих изделий — подносов, столиков, шкатулок — были типичными для декоративного искусства своей эпохи.

Живописные лакированные изделия были очень дорогими, поэтому купить их могли только достаточно состоятельные люди. Они украшали уральские и столичные дома купцов и местной крепостной аристократии. Для украшения интерьера комнат выполнялись декоративные панно, на которых писались растительные мотивы, птицы и бабочки. Ведущие художники промысла Вавила и Федор Худояровы в 1784–1785 годах выполняли для московского и петербургского домов Демидовых медные столики (рис. 114), на одном из которых было изображение всего фабричного строения Нижнетагильского завода.



Рис. 115. Мастерская С. Дубасникова. Первая половина XIX века

Существенным вкладом в развитие промысла на Урале стали создание специальных школ профессионального обучения и творческие поиски отдельных художников, среди которых были и крепостные и вольные.

Уровень подготовки мастеров росписи был неодинаковым. Крепостные чаще всего были самоучками или обучались у местных кустарей. Некоторые из них обучались в художественных школах. Особо талантливых мальчиков из вольных семей посылали в мастерские художников и даже за границу.

Как писал искусствовед В.А. Бардулин, занимавшийся изучени-

ем и восстановлением народных росписей: «Обучение в семейных мастерских дало промыслу многих ведущих художников. Формировались целые художественные династии: Дубасниковы, Худояровы, Перезоловы. В таких мастерских обучали не только членов семьи, но брали и учеников. Особенно много их было у Вавилы Андреевича Худоярова, которого в 1780–1790-е годы считали самым талантливым представителем династии. Искусству «малевания» он учил три года, на втором году ученики занимались живописью.

Централизованная подготовка художественных кадров объ-

яснялась желанием крупных промышленников и помещиков иметь собственных художников и архитекторов, а также стремлением заводчиков сделать выгодными свои предприятия. Для этого вокруг крупных заводов организовывались ремесленные мастерские, частично выполняющие их заказы.

Обучение художников являлось лишь небольшим звеном в общей подготовке специалистов. В одном из своих писем Н. Демидов приказывал крепостных мальчиков “помещать в учении приличные моим заведениям на заводах, как-то: слесари, литейщики, столяры, скульпторы, живописцы”.

Профессиональные школы Демидовых в конце XVIII — начале XIX века существовали в Москве, Петербурге и семейной вотчине, селе Фокино Нижегородской губернии»⁷⁴.

В 1806 году при Нижнетагильском заводе была открыта специальная школа для обучения живописи на железе и лакирования железных вещей. В ней обучалось 12 мальчиков. Школа просуществовала недолго: 1806–1820 гг.

Педагогами школы были выпускники Академии художеств В. Алабычев, Я. Арефьев и П. Баженов. Хотя Я. Арефьев и П. Баженов не получили аттестат, т. к. были крепостными.

В 1806 году в старообрядческом районе открывается Выйское спе-

циальное училище, в котором до 1829 года обучалось 30–50 человек, в 1837 году — 160. Принимали детей служителей, а детей из семей рабочих — только в исключительных случаях. Брали мальчиков в возрасте 7–12 лет, которых обучали до 17-летнего возраста. В 16 лет они уже утверждались в должности. Основной целью этого учебного заведения была подготовка заводских технических кадров, но рисование преподавалось как один из основных предметов.

Открытие профессиональных школ Демидовых стало очень значительным шагом в подготовке квалифицированных кадров для промышленности и ремесел. Эти школы, бесспорно, имели огромное значение для развития художественной культуры Урала. Принципы академического искусства стали основой работы многих местных живописцев первой половины XIX века.

Первые же выставки, на которых были представлены изделия с лаковой росписью по металлу, утвердили славу произведений уральских живописцев и лакировальщиков. В описании Первой публичной выставки российских мануфактурных изделий, проходившей в 1829 году в Петербурге, говорилось о том, что «достоинство сибирских лакировальных изделий, а особенно подносов, довольно известно».

Наивысшего подъема нижнетагильский лаковый промысел достигает к 1830–1840-м годам. В это время лаковая живопись делится на два больших пласта: классическая

⁷⁴ Барадулин В.А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск, 1987. С. 21–22.

миниатюрная живопись и народная кистевая роспись. Первый стремится к классической миниатюре. В нем растительные мотивы, цветы и птицы нередко сложны по силуэту и живописной разработке. В миниатюрной росписи работал один из наиболее талантливых тагильских художников середины XIX века — Исаак Худояров. Он писал портреты, пейзажи, но особенно большое место в его творчестве занимали цветы. Его декоративные росписи служили образцами для мастеров, изготавливающих «массовую» продукцию. В.А. Барадулин пишет: «В сохранившихся работах И. Худоярова цветы, как правило, расположены в центре. Они как бы выступают из черного или темно-зеленого фона. Художник подробно выписывает каждый цветок. В мягких переходах их форм угадываются отголоски поздних старообрядческих писем. Вместе с тем работы И. Худоярова обнаруживают его знакомство с прикладным искусством первой половины — середины XIX века. В некоторых случаях его трактовка цветочных форм родственна росписи по фарфору. В ней сказывается интерес к цветку не только как к символу растения, но и как к реально существующему объекту со всей неповторимостью его формы, цвета, состояния. Однако задача осмысления вещи в ее целостности заставляла художника искать более обобщенные решения»⁷⁵.

⁷⁵ Барадулин В.А. Там же. С. 29.



Рис. 116. Поминальное блюдо.
Конец XIX века

Второй пласт стремится к народной кистевой живописи. Эта линия тесно связана с работой ремесленников кустарных мастерских, которые владели простыми приемами. Оба пласта бытовали и развивались рядом, невольно влияя друг на друга (рис. 116).

Технология изготовления подноса была следующей: мастер-коваль выковывал форму, загибал борта, затем поднос шлифовали, шпаклевали, покрывали темной краской — грунтом, олифой и ставили в печь для закалки. Закаленный поднос покрывали черным лаком, еще раз сушили в печи, окрашивали фон и отдавали на роспись. Расписанный поднос лакировали прозрачным лаком и закаливали в печи.

В первой половине XIX века на «массовых» изделиях с цветочной росписью сформировались свои

технические и художественные приемы, определился свой круг мотивов. Центральным элементом простейшей композиции был крупный цветок или розетка, он дополнялся ветками с перистыми листьями, мелкими бутонами и ягодками. Ягодки писали в один мазок круговым движением по цветному или белому подмалевку, который наводили пальцем.

В это же время складывается несколько типовых композиций.

Первая — вертикальная (как будто мы смотрим на букет спереди). Её появление связано с оформлением вертикальных подносов или украшением маленьких шкатулок, на которых растительный мотив мог

стоять в вазоне. На подносах писали букет из трех крупных цветов и дополняли их бутонами, ягодками и листьями. На шкатулках — мотив изгибающейся ветки с отходящими от нее перистыми листьями и мелкими цветами.

Вторая, достаточно распространенная композиция, — центрическая (как будто мы смотрим на букет сверху). В основе ее лежало изображение одного или двух крупных, симметрично расположенных цветка, дополненных листьями, ягодками и травкой (**рис. 117**). На свободной части поля писали гирлянды из листьев и ягодок. Иногда цветы на прямоугольных формах располагали по углам и соединяли гирляндами.



Рис. 117. Композиции «вертикальная» и «центрическая»

К третьему типу можно отнести композиции с условным названием «цветы и фрукты среди колонн», «театральные». Это было обусловлено тем, что на некоторых подносах в живописном поле, между довольно широкими полосами, напоминающими колонны, писали округлые мотивы, которые в зависимости от размера и окраски могли походить на различные плоды — яблоки, сливы. В верхней части таких композиций, как правило, писали крупные, очень схожие с рокайльными, завитки, бытовавшие в декоративном искусстве конца XVIII века.

Так как мастера, получившие профессиональное образование в художественной школе, уходили, а следующее поколение не владело приемами декоративной живописи, в промысле в основном были ремесленники, знающие только цветочную роспись. К середине 1860-х годов строгий, классический, стиль письма горно-заводской живописи ушел совсем, уступив место более яркой и лаконичной цветочной росписи. Это время исследователи считают периодом упадка горно-заводской сюжетной живописи.

Во второй половине XIX века почти перестали делать изделия с живописными сценами. Процесс росписи подносов упростился. Но родилась новая техника, присущая массовому производству, со своими приемами, особым цветовым строем, простой и ясной образной системой, в которой первое место занял растительный узор. В работах художни-

ков того времени проявилось поистине народное понимание росписи. Непосредственно связанные с производством мастера опосредованно получали через творчество таких художников, как И. Худояров, знание принципов большого искусства. В их среде родилась живая, радостная «поздняя» горно-заводская цветочная роспись⁷⁶.

В начале XX века состояние живописных промыслов на Урале отвечало общему положению в кустарной промышленности. В период Первой мировой войны все промыслы приходят в упадок. И только после 1917 года начинается их восстановление. Правительством было принято решение объединить кустарей в мастерские, планомерно снабжать их материалами и организовать сбыт готовой продукции. Однако в первые годы молодой республики изделия с росписью не находили сбыта из-за экономических трудностей.

В период нэпа развитие промыслов в горно-заводском Урале шло разными путями. В Нижнем Тагиле возобновили работу известные ранее производства Н. Перезолова, Л. Голованова, возникли новые — Е. Хрущевой, С. Боброва. Украшением подносов и других металлических изделий занимались в основном красильщицы, работающие на дому. Роспись была малоинтересной, с несложными растительными мотивами, бледной окраской фонов.

⁷⁶ Барадулин В.А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск, 1987.

В 1930-х годах происходит объединение артелей «Пролетарий» и «Красная заря», а также нескольких мелких производств в артель «Металлист». В этом же году в Нижний Тагил с целью обмена опытом приезжают мастера из жостовской артели «Металлоподнос». Тагильские мастера поделились с жостовчанами опытом штамповки форм, мастера Жостова познакомили уральцев со своей технологией росписи и лакирования.

Однако эта встреча ничего хорошего не принесла мастерам тагильского промысла и имела непредвиденные последствия. Несколько мастеров с Урала были направлены в Подмоскovie для обучения жостовскому письму. После их возвращения нижнетагильская роспись стала частично заменяться на жостовскую, что надолго прервало творческую работу над развитием только что восстановленной художественной традицией местного письма. Уральские подносы стали пользоваться меньшим спросом внутри страны и перестали экспортироваться за рубеж.

В начале 1940-х годов артель «Металлист» практически полностью перешла на производство, обеспечивающее нужды военного времени, и вернулась к своему прежнему ассортименту только после окончания Великой Отечественной войны. В 1946 году был восстановлен выпуск расписных подносов. Однако численность продукции была незначительной, а художественное

качество низкое. Такой ситуация оставалась до начала 1950-х годов. С этого времени в связи с широкой экспедиционной деятельностью основное внимание стало уделяться неизвестным промыслам, которые находились преимущественно в районах Севера, Урала и Сибири. Вынесено решение о целесообразности восстановления росписи на базе предприятий народных художественных промыслов и соответственно — о выполнении всего комплекса экспериментально-творческих работ по возрождению росписи.

В.А. Барадулин писал: «В 1957 году на базе артели «Металлист» был организован завод эмалированной посуды, что привело к почти полному вытеснению производства расписных подносов. Из 250 человек изготовлением подносов занималось меньше двадцати. Выпуск подносов составлял тринадцатую часть выпуска всей продукции завода. Этот год был критическим в жизни нижнетагильского подносного промысла. В цехе росписи работали в основном случайные люди, не заинтересованные в возрождении традиционного искусства. И только несколько старых мастериц, в том числе А.С. Черепанова, были хранительницами традиции подносного производства.

В начале 1960-х годов усиливается интерес к крестьянскому искусству и художественным промыслам как носителям коренных народных традиций. Развертывается работа

по возрождению забытых и угасших видов. Сотрудники Московского института художественной промышленности провели несколько экспедиций по изучению местных традиций уральской народной росписи. Был собран и проанализирован большой материал по домовому росписи, росписи подносов, сундуков и бураков. Этот материал стал базой для восстановления на Нижнетагильском заводе эмалированной посуды традиционных композиций по росписи подносов.

В 1972 году прошел первый семинар, целью которого было знакомство с уральской росписью. Во время семинара художники освоили приемы написания цветов и листьев, последовательность выполнения композиций, пытались создавать собственные варианты росписи. Таким образом, обычная учебная работа была превращена в творческий процесс»⁷⁷.

Более активно процесс восстановления пошел после Постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», опубликованного в феврале 1975 года. С целью изучения работ старых мастеров, накопления фактического материала проводились семинары в музеях Москвы, Загорска, Ленинграда, Свердловска, Перми, Нижнего Тагила.

В 1977 году был построен новый цех, что позволило значительно улучшить условия труда, модернизировать производство, начать ра-

боту над изготовлением новых форм подносов. Это позволило тагильским художникам принять участие во Всероссийской выставке-смотре изделий мастеров народных художественных промыслов на ВДНХ, где они были отмечены членами жюри конкурса как лучшие.

В 1980 году создана творческая группа, в которую вошли старейшая мастерица Агриппина Васильевна Афанасьева и молодые способные художницы — ее ученицы А.Н. Голубева и В.П. Грובה. Возглавил группу главный художник завода Г.П. Бабин, выпускник Уральского училища прикладного искусства. Если в 1976 году только четверо выпускников училища заинтересовались уральской народной росписью, то следующая группа была многочисленнее. Перед творческой группой стояла задача: восстановить утраченные в XIX веке направления уральской росписи — классический сюжет, лубочную картинку, трафаретные орнаменты, «фруктово-ягодную» роспись. Приходилось копировать с изделий, повторять одно и то же движение много раз, вновь и вновь обращаться к оригиналу. В этом очень помогла А.В. Афанасьева — единственная из старых художниц, кто вспомнил написание традиционной розы (**рис. 118**). Техника трафаретного орнамента была полностью утрачена к началу восстановления росписи. Помогли сохранившиеся в музее образцы трафаретов мастеров XIX века, старые подносы и

⁷⁷ Барадулин В.А. Там же. С. 63–64.

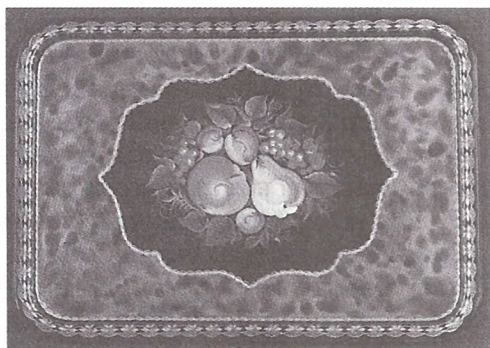


Рис. 118. А.В. Афанасьева. а — Поднос с цветочной росписью, б — В. Полева. Поднос с фруктами. 1980-е годы

оттиски. Над трафаретными орнаментами начала работать художница Ю. Мальцева, большой вклад в восстановление трафаретного орнамента внесли И. Решетова, С. Веселков, М. Маркина. С 1981 года весь коллектив подносного цеха полностью перешел на традиционную уральскую роспись.

В 1989 году начинается новый этап в развитии промысла. Он был

связан с усложнением мотивов, композиций, обогащением колорита. Начался процесс отхода от использования в цветке белил, характерных для росписи по дереву и бересте. Чистые белила стали заменять оттенками основных цветов, что позволило сделать роспись более мягкой, более пластичной по цвету. Существенно изменилась форма цветка и листьев, появилось множество вариантов написания этих мотивов. Также были созданы новые цветы, написание которых основывалось на традиционном мазке, — ирисы, хризантемы, маки и др. (рис. 119).

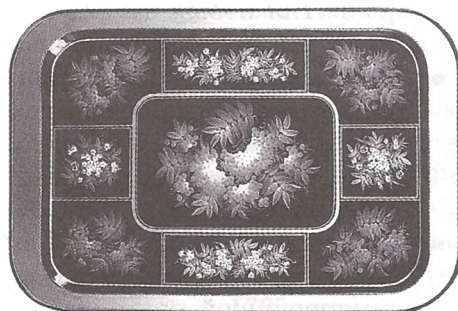


Рис. 119. Новые мотивы росписи в нижнетагильском подносе

Уральская роспись по праву заняла своё место в российской и мировой народной культуре. В 1998 году — к 250-летию промысла пять художниц промысла приняты в Союз художников России: Т. Юдина (благодаря ей обрела жизнь на подносах уральская рябина), Т. Гуляева, В. Полева (Грובהва), Е. Отмахова (создатель хризантем).

Анализ исторического развития в России предыдущих столетий убедительно свидетельствует о закономерном явлении интенсивного расцвета и кризисного состояния экономики в конце каждого столетия. Несовместимость принципов народного творчества с основами капиталистического производства в дореволюционной России нашли свое отражение и в кустарных промыслах Нижнего Тагила. Именно здесь к XIX веку наметился интенсивный спад в производстве расписных изделий по металлу и утрата лучших художественных особенностей. Можно выделить некоторые аспекты:

- подавление творческого начала у мастеров под влиянием развития новых законов рыночной экономики;
- отсутствие профессиональной подготовки живописцев, что, в свою очередь, влекло за собой исчезновение сюжетной росписи и пейзажа;
- ориентация на массовый выпуск обезличенных изделий с упрощенной цветочной росписью и орнаментальными заставками;

- дороговизна сырья и сравнительно дешевый труд мастеров негативно влияли на качество расписных изделий и делали их неконкурентоспособными по сравнению с жостовскими;
- отсутствие государственной программы по сохранению и дальнейшему развитию традиционных художественных ремесел и промыслов.

Похожие причины привели к кризису промысла и в конце XX века. К периоду перестройки цех росписи, имевший статус народного промысла, был практически задавлен бременем плана, что привело к упрощению композиций в массовом производстве. С образованием кооперативного движения многие опытные высококвалифицированные художники ушли из цеха в надежде на большие заработки, т. к. уровень заработной платы был в цехе низким. В этот период создано около 20 различных предприятий, выпускающих расписную продукцию, в том числе и подносы («Энта», «Смена», «Узор», «Уралочка» и др.). Выросла конкуренция. Каждое из предприятий стремилось найти свое направление, усовершенствовать технологию производства, но далеко не всем это удалось. Постепенно большинство из них прекратили свое существование.

В настоящее время функционируют четыре предприятия, выпускающие расписные подносы:

- Нижнетагильский завод эмалированной посуды;

- АО «Метальная лавка» (бывший цех росписи);
- ПНП «Смена»;
- лаборатория производственной эстетики ОАО «Никомремстрой».

Все предприятия находятся в крайне тяжелом финансовом положении. Практически нет оборотных средств, чтобы развиваться дальше, вовремя выплачивать заработную плату, участвовать в выставках. Несмотря на эти трудности, ведется поиск новых направлений, восстановлены и развиваются сюжетная роспись, лубочная картинка, трафаретный орнамент.

Только благодаря художникам, преданным промыслу, искусство нижнетагильской росписи живо. Работы современных мастеров уральской росписи уходят корнями в традиционное народное искусство. Уральской лаковой росписи свойственны эмоциональность и жизненность. Опыт мастеров народных художественных промыслов Урала свидетельствует о неиссякаемых возможностях этого искусства и самое главное — учит понимать красоту искусства наших предков, раскрывая его духовные богатства и бессмертность.

Помимо лаковой росписи на металлических подносах в России в настоящее время наибольшую известность получили четыре традиционных центра миниатюрной лаковой живописи на папье-маше: Федоскино, Палех, Мстёра и Холуй. Составляя единую семью русских

лаковых промыслов, влияя друг на друга, взаимообогащая друг друга, каждый промысел имеет яркое индивидуальное лицо.

Федоскино

Как уже говорилось выше, в XVIII веке среди знати Западной Европы распространилось модное увлечение — нюхать табак. Для хранения табака использовали маленькие шкатулки, которые привозили из Китая и Японии. Эти шкатулки стали очень популярными в Англии, Франции, Германии. В Европе появились фабрики, выпускавшие расписные лаковые табакерки из папье-маше.

В 1763 году в Брауншвейге (Германия) открылась фабрика лаковой миниатюры Иоганна Генриха Штобвассера. В это время там побывал московский купец Петр Иванович Коробов. Хорошо обустроенная европейская жизнь произвела незабываемое впечатление на П.И. Коробова. А расписные лаковые табакерки с томными красавицами и пасторальными пейзажами, которые делали на фабрике немецкого городка, привели П.И. Коробова в полный восторг. Он решил организовать подобное дело в России.

Его имение Данилково находилось недалеко от Москвы, по соседству с которым располагалось село Федоскино. Закупив необходимое оборудование и материалы и уговорив двух немецких мастеров поехать с ним в Россию, в 1795 году московский купец наладил под Москвой изготовление лаковых табакерок.

Коробов оказался предприимчивым и удачливым коммерсантом. Изделия его фабрики успешно конкурировали с продукцией многих производств Москвы, Петербурга и других городов. Начав дело с выпуска лакированных козырьков для русской армии, купец затем перешёл на изготовление табакерок с наклеенными бумажными гравюрами. На поверхность крышки наклеивалась специально изготовленная для этой цели гравюра, заливавшаяся впоследствии лаком. Б.И. Коромыслов особо отмечает органичность слияния изображения с формой и объемом изделия в целом: «Под золотистым масляным лаком эти гравюры обретали теплоту тона и как бы вплавлялись в лаковую фактуру табакерок»⁷⁸. Декорированная подобным образом табакерка была оригинальна, недорого по сравнению с серебряными и фарфоровыми. Сюжеты гравюр подбирались так, чтобы отвечать интересам представителей разных слоев населения России, например сцены из истории Русско-турецкой войны 1828–1829 годов («Переправа через Дунай», «Взятие крепости Анапы», портреты героев) и сцены Отечественной войны 1812 года.

В этот период гравюры, предназначенные именно для миниатюрной вещи, раскрашивались. В произведениях коробовского периода

четко прослеживается глубокое понимание специфики миниатюрного предмета. Сказывается это и в том, что для декорирования брались не случайные фрагменты больших гравюр, а изготовлялись специальные, хорошо подходившие к данным размеру и форме изделия, и в том, что раскрашивалась гравюра совсем иным способом, чем это делалось в обычном лубке. Если настенный расхожий лубок, часто называемый «народной картинкой», раскрашивался размашисто, широкой кистью, и цветовые пятна подчас не совпадали с формой изображений, то гравюра, предназначенная для декорирования предмета или настенной миниатюры, иллюминировалась тщательно, тонкой кистью, цвет и рисунок совпадали точно и полностью. Композиция при этом приобретала большую выразительность, становилась более декоративной.

Введение цвета в гравюры, предназначенные для табакерок и настенных медальонов, свидетельствовали о совершенно определенной тенденции: стремлении уйти от миниатюры графической, почти одноцветной, к миниатюре живописной, ярко декоративной. Именно эта линия развивалась в искусстве лаковой миниатюры как главная, хотя и у мастеров более позднего времени сохранялось стремление к графическим решениям, как связанным с живописью, так и используемым самостоятельно. Таким образом, коробовский период суще-

⁷⁸ Коромыслов Б.И. Искусство лаковой миниатюры в годы после Великого Октября // Русские художественные промыслы XIX–XX вв. — М., 1983. С. 131.

ствования лакового производства в Федоскине был ознаменован:

- технологическим становлением этого центра декоративного искусства;
- определением пластических основ изделий;
- приобщением к значительной по своим художественным достижениям школе западноевропейской, в частности брауншвейгской, миниатюры.

Быстро приобретаемой популярностью федоскинских изделий, несомненно, способствовал удачно подобранный ассортимент, в котором основной продукцией были многочисленные табакерки, и по сей день сохранившие название «коробовских». Табакерки, шкатулки и коробочки сразу понравились москвичам и стали очень популярными. Вслед за коробовской фабрикой появилось с десяток лакирных производств в Москве и Петербурге. Лаковые изделия были рассчитаны на массового покупателя, стоили недорого и вскоре стали успешно конкурировать с продукцией других производств. Война 1812 года разорила многие предприятия и торговые лавки в Москве. Однако мануфактура Коробова сохранилась (рис. 120).

1820-е годы стали знаменательными для федоскинского производства. «После смерти Коробова фабрика в 1825 году перешла к его зятю Петру Васильевичу Лукутину, который и развил дело, и довел его до блестящего состояния, позволившего русским табакеркам



Рис. 120. Табакерка «Скромница». Фабрика П.И. Коробова, начало XIX века

с честью соперничать с иностранными»⁷⁹.

Если Коробов начинал практически на пустом месте, то Лукутин получил фабрику уже основательно обустроенной. Первому хозяину фабрики удалось собрать в Федоскине талантливых мастеров по изготовлению лаковых изделий, настолько хорошо знавших все секреты наливки, склейки, монтировки, что их произведения до сих пор еще по состоянию сохранности вполне удовлетворяют музейные коллекции. В Федоскине работали опытные художники — вольноотпущенные и крепостные, прошедшие обучение у иностранных мастеров очень высокой квалификации и отечественных художников, среди которых было немало прекрасных миниатюристов.

⁷⁹ Тройницкий С.Н. О лукутинских табакерках // Среди коллекционеров. — 1922. № 3.

П. В. Лукутин, став хозяином фабрики, построил новое, большее по площади, деревянное помещение в селе Федоскино. Это позволило увеличить численность мастеров-живописцев и приумножить доходы хозяина. Ассортимент выпускаемой продукции существенно расширился: помимо лаковых табакерок стали выпускать шкатулки, чайницы, портсигары, тарелочки и т. д. (рис. 121). По качеству выпускаемые изделия уже превосходили заграничные. Весьма способствовало развитию производства и то, что Лукутин, будучи человеком, не чуждым художественных интересов, знал эстетические запросы и вкусы своей эпохи.

Лукутин и его наследники были собирателями фарфора. Они имели большую и разнообразную коллекцию изделий различных русских

и зарубежных заводов. Думается, что это повлияло на сложение стиля федоскинской миниатюры того периода. О том, что такое влияние было довольно ощутимым, говорит общность трактовки образов в фарфоре и лаковых изделиях — портрет, пейзаж и крестьянский жанр.

В период хозяйствования Лукутина на фабрике расширился круг сюжетов миниатюры, создавались новые пластические решения форм предметов (рис. 122). Если фабрика, возглавляемая Коробовым, выпускала только круглые табакерки, то в первой половине XIX века ассортимент продукции стал поражать разнообразием форм. Это круглые и овальные, прямоугольные и квадратные, высокие и низкие предметы с очень сложной пластической разработкой и совсем простые, но



Рис. 121. Табакерка «Дама в тюрбане». Фабрика П.В. Лукутина. 1830-е гг.



Рис. 122. Табакерка «Девушка с ромашкой». Фабрика П.В. и А.П. Лукутиных. 1850-е гг.

доведенные до совершенства в размерах, пропорциях, в скульптурных деталях.

Об этом богатстве и разнообразии пластики следует говорить особо, ибо оно знаменует собой интереснейший процесс приобщения лукутинских мастеров к богатейшим традициям профессионального («ученого») декоративного искусства первой половины и середины XIX века.

Федоскинские изделия как бы символизируют связь сравнительно нового отечественного художественного производства с более традиционными для России видами декоративного искусства, с культурой русского фарфора, с художественной обработкой кости, металла, камня. В ранних лаковых изделиях встречается также сочетание папье-маше и пластинок панциря черепахи.

Пластический образ изделий из лакированного папье-маше сложился под непосредственным влиянием разных произведений, сходных по назначению и созданных мастерами других видов декоративного искусства. Порой при подобных сравнениях можно обнаружить почти полную схожесть форм. Примером может служить часто встречающаяся среди лаковых изделий прямоугольная табакерка с ровной крышкой и мягко скругленным корпусом. Ее форма, несомненно, заимствована у мастеров резьбы по кости⁸⁰.

Александр Петрович Лукутин, сын Петра Васильевича, имел особенную художественную интуицию. Он отбирал для образцов нужные картины и гравюры. Нередко сам делал эскизы. После его смерти фабрика перешла к сыну Николаю Александровичу Лукутину, который в 1893 году построил дом, где разместились удобные для работы лаковые мастерские. Н.А. Лукутин жил в Москве, являлся директором филармонического общества, директором детского приюта, председателем Московской глазной больницы. Он умер в 1902 году, вдова не захотела заниматься фабрикой и закрыла её в 1904 году. В XIX веке производство лукутинских лаков достигло больших успехов. Сложился характерный стиль лаковой живописи, и утвердились приёмы декоративного оформления изделий из папье-маше.

Роспись выполнялась масляными красками в строгой последовательности. Она брала свои приемы из живописи масляными красками, разработанные еще в эпоху Возрождения и сохранившиеся в цехах живописцев до XVIII в. Техника масляной живописи на дереве незаметно перешла в мастерские миниатюристов по лаку. Здесь она зафиксировалась в строгом порядке характерных приемов письма, определенных спецификой лаковой росписи.

Лаковая живопись Федоскино имеет две разновидности, обусловленные техническими особенно-

⁸⁰ Супрун Л. Я. Лаковая миниатюра Федоскино. — М., 1987. С. 320.

стями письма. Это живопись по-плотному и по-сквозному.

При письме по-плотному вся крышка изделия зачищается пемзовым порошком. На матовую поверхность небольшими порциями выдавливаются свинцовые белила, которые разравниваются легкими простукиваниями внутренней стороной ладони, а затем сглаживаются плавными движениями беличьей кисти. В результате такой операции получается плотный белый грунт.

Контуры рисунка, выполненного на тонкой бумаге, аккуратно обводятся с обратной стороны какой-либо нейтральной краской. Затем с нее лощением листа ногтем большого пальца на просушенный грунт переводится рисунок миниатюры.

В качестве палитры художники используют стекло, с оборотной стороны покрытое белой краской. По-особому готовятся кисти из колонка. В качестве разбавителя используется льняное масло.

Первым этапом живописи по-плотному является подмалёвок. Плотными, корпусными красками художник старается закрыть всю расписываемую поверхность. При этом каждый цвет как бы сплавляется, сцепляется с соседними цветовыми мазками, образуя общий красочный слой. Формы изображения намечаются только в самых приблизительных очертаниях. Такой подмалёвок определял тоновые соотношения изображенных предметов и устанавливал на них светотень. Подмалёвок требует уверенной

руки и быстрого исполнения, поскольку масляная краска обладает свойством в короткое время утрачивать эластичность.

Закончив подмалёвок, художник сглаживает красочные мазки нежными, воздушными взмахами беличьей кисти.

Первый слой живописи просушивается в сушильном шкафу за 3–4 часа или, в естественных условиях, за 2–3 дня. Высохший подмалёвок покрывается слоем светлого лака и просушивается в естественных условиях в течение суток.

Лакированную поверхность вновь зачищают порошком пемзы, нанесенным на влажную тряпочку. После этого для выполнения пластичного мазка залаченный подмалёвок слегка протирают льняным маслом.

Затем художник-миниатюрист создает второй, более тонкий, слой живописи, называемый перемалёвкой, уточняя изображенные формы, конкретизируя цвет предметов, проявляя детали. Слегка сфлейцованный перемалёвок вновь покрывается лаком, и повторяется операция подготовки лакированной поверхности к дальнейшим этапам росписи.

После этого следует этап лессировки, который представляет собой живопись чистой или смешанной лессирующей краской, наносимой на поверхность перемалёвка. На этом этапе художник продолжает моделировать формы изображений, вместе с тем усиливая звучание цвета. Последний этап росписи — бликовка. При этом художник

выполняет последние, финальные, мазки светлой краской, передающие блики на предметах и вызывающие чувство абсолютной завершенности произведения.

В трехслойной технике письма художник-миниатюрист имеет возможность сконцентрировать свое внимание поочередно на каждом приеме в отдельности, совершенствуя его и изыскивая наиболее гармоничные связи с предыдущими и последующими приемами. В этих исканиях и родилось в Федоскино письмо по-сквозному. Основываясь на светопроницаемых свойствах лессировочных красок, т. е. на их способности пропускать сквозь себя свет, федоскинские мастера догадались применять подкладки под живопись, отражающие свет в виде алюминиевого грунта, золота, потали, перламутра.

Живопись по-сквозному писалась следующим образом. На зачищенную крышку изделия наносится тонкий слой светлого лака и выдерживается на воздухе до неполного высыхания. Далее лаковая пленка присыпается алюминиевым порошком при помощи тампона. После высыхания излишки порошка смываются водой, сусальное золото или поталь лепят на неподсушенную плёнку, а перламутровые пластинки врезаются заподлицо посредством скальпеля и скрепляются клеем (рис. 123).

Написание миниатюры по сквозному фону требует наибольшей скрупулезности в работе на всех стадиях (в переводе рисунка, в подмалёвке, перемалёвке и бликовке).



Рис. 123. Шкатулка «Слушают песню». Фабрика П.В. и А.П. Лукутиных. 1850-е гг. Роспись с использованием металлического порошка и сусального золота

Световой луч, отраженный от блестящей поверхности, проходя вторично сквозь слой лессировочной краски, заставляет ее гореть с поразительной яркостью.

«В руках федоскинцев, таким образом, оказалась единственная в своем роде цветовая палитра, таящая в себе возможность необычайных декоративных эффектов. Особенно благородные цветовые градации дает перламутр — материал прочный, лаускающий глаз нежными цветовыми оттенками, напоминающими о солнечных лучах, блестящих облаках или о морских волнах. Огневыми, приятными для глаза всполохами загораются на федоскинских миниатюрах то небо, то нарядная одежда персонажей»⁸¹.

⁸¹ Барадулин В.А., Коромыслов Б.И., Максимова Ю.В. и др.; Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадулина. — М., 1979. С. 320.

Художники Федоскино часто соединяют письмо по-плотному с письмом по-сквозному, добиваясь особого художественного выражения. Блеск лессировочных красок у мастеров, как правило, подчиняется общему колориту миниатюры.

Чтобы сохранить традиции местного художественного письма, в 1910 году местная учительница Л.Д. Державина при поддержке Московского губернского земства помогла федоскинским мастерам основать артель.

В Федоскино, как и во всей стране, после Октябрьской революции и в годы Гражданской войны трудно было с материалами, однако Федоскинская артель не прекращала работать. В 1923 году ее мастера представили на Первую Всероссийскую сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку в Москве свою продукцию, за которую получили диплом I степени.

Лаковая миниатюрная живопись, работа с папье-маше предполагают знание не только приемов живописи тонкими кистями, но и особых способов разведения масляных красок, свойств этих красок, их способности сохранять свой цвет под слоями лака, выдерживать многократную сушку⁸². В Федоскино сложилась особая школа письма, овладеть которой может только настоящий профессионал, прошедший её.

Поэтому при мануфактуре в конце XVIII века была основана ри-

совательная школа. В неё поступали способные подростки, а наиболее одарённых учеников направляли обучаться в Москву в Строгановское училище. Когда в 1904 году производство закрылось, перестала существовать и рисовательная школа. Вновь возродилась она уже в советское время. В 1931 году в селе Федоскино вновь открылась профессионально-техническая школа, где готовили художников-мастеров для местной и для жостовской фабрик.

В 1930-х годах Научно-исследовательский институт кустарной промышленности принял на себя научно-художественное руководство Федоскинской артелью. В институте разрабатывались образцы для внедрения в массовое производство. В 1940 году артель была преобразована в Федоскинскую фабрику, где трудились 127 человек, в их числе 43 живописца.

С начала Великой Отечественной войны многие работники фабрики ушли на фронт. Коллекцию изделий XVIII–XIX веков тщательно спрятали. Однако уже летом 1942 года собрание образцов, спрятанное от оккупантов, было извлечено из погреба, и мастера-живописцы снова стали применять их в работе. После отступления немцев от Москвы производство постепенно стало налаживаться.

В 1945 году федоскинский промысел отметил свой 150-летний юбилей. В честь юбилея была проведена выставка. А в 1946 году фабрике был

⁸² *Супрун Л.Я.* Лаковая миниатюра Федоскино. — М., 1987. С. 281.

присуждён Диплом I степени Всесоюзной торговой палаты.

После войны спрос на федоскинские изделия вновь возрос. Потребовалось расширить производство. Поэтому в 1952 году было построено двухэтажное здание Федоскинской фабрики, а в начале 70-х — шестиэтажное и к тому же учебный корпус для школы живописи.

Живописцы фабрики принимали участие во многих зарубежных выставках, например в Париже (1937 год), Нью-Йорке (1939 год), Брюсселе (1958 год), Монреале (1967 год). На Всемирной выставке «ЭКСПО-70», которая проходила в японском городе Осака, знатоки художественных лаков были восхищены мастерством федоскинцев. Свои творческие достижения художники демонстрировали и на отечественных выставках.

В 1987 году Государственной премии в области миниатюрной живописи были удостоены С.И. Козлов, Г.И. Ларишев, В.Д. Липицкий, Н.М. Солонинкин, А.А. Толстов⁸³.

Федоскинская миниатюра живет в тесной связи со многими областями отечественного изобразительного искусства — станковой живописью, графикой, народным искусством. Характерной особенностью искусства мастеров Федоскина издавна было творческое копирование лучших произведений отечественной и западноевропейской живописи.

Основатели федоскинской мастерской приобретали лучшие отечественные и зарубежные гравюры и картины, на которые ориентировались художники миниатюрной росписи. Но федоскинцы не механически копировали оригиналы, а старались переложить их на язык миниатюрного письма, вырабатывая свой неповторимый почерк. Даже сама технология росписи в процессе перенесения оригинала на лаковое изделие требовала творческого подхода.

Одной из особенностей Федоскинского промысла можно назвать тематическое разнообразие письма. Ведущее место среди произведений Федоскина занимали пейзажные миниатюры. Художники изображали пейзаж трёх видов: парковые ансамбли; сельская местность; городской пейзаж (**рис. 124**). Шкатулки с изображением видов Москвы, Петербурга, Неаполя, Рима, Венеции и родных пейзажей Подмосковья украшают коллекции Государственного Русского музея и Эрмитажа, Государственного Исторического музея и Музея декоративно-прикладного искусства.

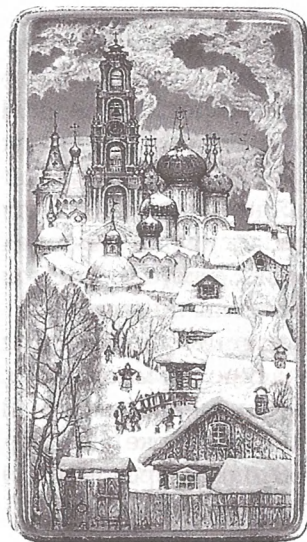
Мастерами пейзажной живописи считаются художники И.С. Семёнов, А.А. Крутликов, В.С. Бородин, С.П. Роганов, Ю.В. Карапаев, П.Н. Пучков, М.С. Чижев, С.И. Козлов и др.

Наивысшего мастерства художники Федоскина достигли и в портретной живописи. Начиная с первой трети XIX века на шкатулках и табакерках они изображали из-

⁸³ *Алексахин Н.Н. Художественные промыслы России: Учеб. пособие. — М., 2005. С. 176.*



а



б



в

Рис. 124. а — А.А. Козлова. Футляр. 1992 г. С использованием сусального золота и перламутра;

б — С.И. Козлов. Шкатулка «Зима в Сергиевом Посаде». 1994 г. С использованием сусального золота;

в — Ю.В. Карапаев. Шкатулка «Апрель». 1984 г. С использованием перламутра

вестных людей: Петра I, баснописца И.А. Крылова, Я.Ф. Долгорукого, героев Отечественной войны 1812 года. В советское время мастера-живописцы создавали портреты М.И. Кутузова, А.В. Суворова, Г.К. Жукова, В.И. Чапаева, А.С. Пушкина, П.И. Чайковского, Ф.Э. Дзержинского, С.А. Есенина и многих других известных соотечественников.

Федоскинскую живопись отличает самобытность, которая наиболее ярко проявилась в фольклорном направлении. А в 1940-е годы художники стали разрабатывать сказочную тему. В этом направлении работали живописцы М.Г. Пашинин и В.Д. Липицкий. Среди произведений этих мастеров можно выделить такие, как «Снегурочка», «Рябинушка», «Аленький цветочек», «Лебединое озеро».

Богатейшее разнообразие федоскинских лаков нельзя себе представить без произведений, художественный образ которых строится на многообразном использовании орнамента. Этот орнамент своеобразен и отличен от того, который мы встречаем в других видах народного декоративного искусства. Он может обрамлять сюжетную миниатюру или быть главным мотивом федоскинской росписи (рис. 125).

В 20-х годах XIX века выдвинулось несколько направлений в декорировании различных изделий промысла. Сложилась система декоративных приемов, нигде, кроме Федоскино, не применяемых, — это «скань», «ци-



Рис. 125. Ю.В. Гусев. Шкатулки. 1980-е гг.

ровка», федоскинская «шотландка», инкрустация перламутром, отделка изделий «под черепашку», «под бересту», «под слоновую кость», «под камень», «под малахит», «переливчатая отделка» и др.

Профессиональные художники, сотрудничавшие с промыслами в начале XX века, направляли фантазию мастеров по верному руслу, помогали им в понимании целостности бытовой вещи, ее особой образности.

Важным и перспективным для промысла было обращение мастеров к красоте цветочной росписи, ее декоративной выразительности на фоне черного лака. Значительные достижения цветочной росписи Федоскина на рубеже 1920–1930-х годов связаны с именем А.И. Лезнова — мастера, соединившего два прекрасных вида народного искусства: жостовскую роспись и миниатюрную цветочную роспись Федоскина.

Федоскинские мастера советского времени унаследовали замечательную культуру декоративно-орнаментального оформления предметов бытового назначения. Ассортимент этих изделий в советское время претерпел в сравнении с периодом дореволюционного развития промысла значительные изменения. Многие произведения, составляющие основу лукутинского производства, и в первую очередь табакерки, ушли из употребления и перестали выпускаться. Но сохранились и до сих пор находят своего потребителя шкатулки, ларцы, коробочки, пеналы, чайницы, панно различных форм и размеров. Этот устойчивый ассортимент сложился уже в первые годы советской власти, над его совершенствованием работали замечательные мастера старшего поколения, помогали его формированию и профессиональные художники. Среди них были А.А. Суворов, В.В. Хвостенко, А.А. Вольтер, М.А. Нестерова, Е.Г. Теляковский, Б.Н. Ланге, А.Е. Куликов.

Федоскинские шкатулки экспортируются в Италию, Австрию, Англию, США, Швейцарию, Японию и другие страны. Живописное искусство федоскинских миниатюристов привлекает высоким и тонким качеством исполнения, жизнеутверждающими образами, отражающими жизнь и богатую культуру России.

Сегодня на Федоскинской фабрике трудятся около двухсот живописцев. Обладая хорошей профессиональной школой, они, относясь

к традициям промысла как к неисчерпаемому источнику творческого опыта, работают в широком диапазоне: и над портретом, и над сюжетной миниатюрой, и над орнаментальными композициями.

Федоскино недаром называют родиной русских лаков. Это самое старое из существующих ныне производств подобного рода. Оно ведет свое начало от возникшей в 1795 году фабрики П.И. Коробова и насчитывает более двухсот лет своей истории.

Другие лаковые производства (Палех и Холуй в Ивановской области и Мстёра во Владимирской) образовались намного позднее — в 1920–1930-х годах на основе местных иконописных промыслов, известных с XV–XVII веков.

Здесь мы встречаемся с интересной и по-своему парадоксальной историко-художественной ситуацией. Художественная традиция, на которую опираются мастера этих, более молодых, чем Федоскино, производств, гораздо более древняя, чем та, к которой восходит искусство этого лакового центра.

Палех

Одним из прекрасных центров русской культуры является Палех. Искусство его, родившееся в 1920-е годы, открылось миру как новое художественное явление, хотя традиции его кроются в глубине веков.

Искусство Палеха насчитывает более трехсот лет. Зародилось оно как искусство иконописное, и в XVII–XVIII веках широко распространилось в селах Владимиро-Суздальской

земли. Оторванный от больших городов постоянным бездорожьем, Палех, тем не менее, был известен столице. В Москву в XVII веке по царскому приказу привозили для работы лучших иконописцев. Среди них были палехские мастера.

Палехский иконописец был крестьянином. Поэтому с начала полевых работ он откладывал свою кисть и уходил в поле. Так было и до Октябрьской революции, и в 1920-е годы. Связь с землей помогала палешанам надолго сохранить черты и строй крестьянской жизни, фольклорные начала в творчестве. Культура иконописного мастерства была источником жизни большого села (рис. 126). Художники работали в душных и тесных мастерских, с запахом растворителей и лаков. Ученики были только на побегушках, мастерами становились немногие.

Процесс рисования икон был разбит на несколько этапов, поэтому никакой творческой заинтересованности не было. Кто-то писал одежду, кто-то — постройки, а кто-то — лица и руки («личники», «платичники», «доличники», позолотчики и грунтовщики).

Фресковая живопись Палеха особой силы достигла в начале XIX века, когда под руководством И.Е. Забелина крупнейшая мастерская Палеха получила большие заказы на роспись стен Императорского Исторического музея и Грановитой палаты. Мастера реставрировали фрески церкви Софии в Новгороде, Успенского собора во



Рис. 126. Николай Чудотворец. Палех.
Первая половина XVIII века

Владимире, осуществляли роспись галереи Ипатьевского собора в Костроме и паперти Благовещенского собора в Москве.

Однако к концу XIX — началу XX века традиция иконописного мастерства оказалась на краю гибели, особенно после 1917 года, когда иконописная живопись стала ненужной. Перед палешанами встала проблема — как спасти потомственное мастерство, тончайшие технические навыки, ремесло, составляющее материальную основу жизни целого села? Художники заново осмысливали свой труд, направление своей деятельности. Кто-то из мастеров пошел на лесозаготовки, кто-то плел лапти, работал в рудниках, кто-то писал декорации для клубных сцен.

Революция расслоила однородную на вид массу бывших «богомазов». На промысле остались наиболее пытливые, преданные искусству мастера, верившие не в икону, а в искусство. Весь опыт древнерусских живописцев, все их высокое техническое мастерство были поставлены на службу новому искусству.

Это время открыло новую страницу в истории Палеха. Вначале мастера попытались расписывать деревянные изделия: точеную посуду, ларцы, солонки. Однако характер этих изделий не соответствовал характеру палехского искусства. И только в результате долгих поисков палешане обратились к черному лаку с основой из папье-маше, позаимствовав технологию изготовления лаковых изделий из подмосковного села Федоскино. Произошло это случайно. В 1922 году мастер И.И. Голиков увидел в Москве в Кустарном музее федоскинские лаки — коробочки, шкатулочки, расписанные яркими красками. Мелькнула мысль попробовать свои силы на папье-маше.

Первые опыты в росписи по лаку были большим событием в Палехе. Ровная, отражающая свет поверхность лака позволяла использовать декоративные возможности и утонченную красоту древнего мастерства.

Зародился новый вид искусства — оригинального, яркого, самобытного.

Художниками советского Палеха старая традиция была критически переработана в соответствии с

новым содержанием их искусства. Из традиции сохранены композиционные приемы, декоративность и орнаментальность, плоскостность изображения, декоративная условность цвета, система изобразительных форм — «горки», «травы», «палаты», обратная перспектива; художественные материалы — яичная темпера, золото и серебро.

Труден был переход к росписи папье-маше — от иконописи, от ликов святых, от богородиц и ангелов — к «светским темам» — к хоровам, тройкам, фольклору; к темам из Пушкина, Лермонтова, Горького; к советским темам — коллективным, массовым, к темам о пионерах, Красной Армии, индустрии социализма. Происходила ломка всего старого миросозерцания. Не менее труден был этот переход и технически: от громадных размеров — к миниатюре, монтирование большого сюжета на маленькой плоскости — шкатулке, табакерке, портсигаре.

Коробочки разных форм и разного назначения — шкатулки, бисерницы, марочницы, предметы письменного прибора, туалетные коробочки с тончайшей живописью превращались в подлинные драгоценности. Они обращали на себя внимание, а на Художественно-промышленной выставке 1923 года получили высокие награды. Оцененное по достоинству искусство Палеха начинает развиваться необычайно быстро.

5 декабря 1924 года в Палехе была организована Артель древней

живописи. В нее вошли И.И. Голиков, И.М. Баканов, И.И. и А.И. Зубковы, И.В. Маркичев, А.В. и В.В. Котухины. Эти энтузиасты стремились создать новое искусство на основе старых традиций.

В 1925 году Палех завоевывает Гран-при на Всемирной выставке в Париже. Перед лицом всего мира Палехская миниатюра была признана искусством. Палех получил мировое признание.

В это же время из Венеции приходит приглашение — открыть школу палехского мастерства в Италии. Но палешане, являясь истинными патриотами своего промысла, отвечают, что они создадут ее на своей земле. Так на неожиданном стыке древней культуры и современности, на переломе двух эпох русской истории родился новый вид народного творчества. Понимание предмета обуславливало отношение и к новому материалу. Лакированная поверхность определяла вещественную природу той плоскости, с которой теперь имел дело художник.

В изготовлении самого изделия из папье-маше палешане переняли традицию, испытанную вековой деятельностью Федоскинского промысла лаковой миниатюры.

Листы картона определенной формы проклеивались в том количестве слоев, которое требовалось для толщины стенок изделия. Ленты картона наворачивались на деревянную форму — болванку, затем прессовались. Полуфабрикаты просушивались в специальном

помещении, затем пропитывались льняным маслом и просушивались в печи. После такой обработки изделие приобретало прочность дерева. И так же, как деревянное изделие, оно подвергалось токарно-столярной обработке. Поверхность под живопись выравнивалась, зачищалась шкуркой и грунтовалась до трех раз, после чего просушивалась, шлифовалась и зачищалась пемзой. На подготовленную таким образом поверхность наносилась несколькими слоями сажа на масляном лаке. После просушки она вновь покрывалась лаком.

Далее поверхность изделия специальным образом подготавливалась под живопись. Для этого нужные плоскости зачищались порошком пемзы, поверхность становилась матовой. Это делали для того, чтобы держалась краска. Рисунок переводился или наносился кистью белилами. Краски готовили традиционным способом на яичном желтке так, как делали их в старину иконописцы. Яичная темпера готовилась не больше чем на три дня. Краски, приготовленные древним способом в сочетании с белильным грунтом, сообщали живописи светоносную силу и яркость. В достижении такого эффекта большую роль играл сам живописный процесс. Он был также традиционен.

Художники сначала писали белилами, выполняя ими всю композицию. Уже на этой стадии закладывалась основа цветового решения миниатюры. На те места, где долж-

ны быть светлые тона, клали белила гуще, в несколько слоев. Далее приступали к раскрытию цвета. Эта стадия называлась роскрышью. Затем начинали роспись; прорисовывали по роскрыши темным тоном все контуры и детали, выявляя теневые и световые части композиции. Этот процесс назывался приплавкой. Последний этап — окончательная отделка красками объемов изображаемых предметов. Делалось это пробелами, т. е. линиями, накладываемыми по определенной системе, в три тона, созвучными роскрыши, росписи и теневым приплавкам.

Главное в технике палехской миниатюрной живописи — приемы плавей, умение обобщать, владение техникой письма пробелами. Письмо плавями — это многослойное письмо, когда нижние слои просвечиваются сквозь верхние, моделируя форму, придавая живую упругость изображению. Существовали четыре основных вида пробелов: пробела иконопью (бликами и прямыми штрихами), «в щетинку» (состоит из тонких золотых линий), пробел краской — один из самых древних, накладываемый в три тона, и пробел «в перо» — оригинальный и красивый, которым выполнялась роспись складок одежды. Завершалась живопись прописью сусальным золотом и «серебром». Вместо серебра использовался алюминий, который хорошо полировался.

Золото художники «творили» сами из листового золота (понятно, у каждого художника был свой се-

крет). В чистое блюдо клали два грамма гуммиарабика и добавляли несколько капель воды, все это размешивали указательным пальцем правой руки, пока не получалась однородная клейкая масса, а затем этим же пальцем набирали заранее приготовленное золото и переносили его в блюдо. Вертикальными движениями вверх и вниз разрывали его на мелкие частички, которые постепенно всасывались в клейкую массу. Эта процедура требовала крайней осторожности. Производить нужно было только вертикальные движения, иначе золото могло «закататься», т. е. слипнуться в комочки. Затем золото в течение полутора часов растирали, добавляли воду, два грамма гуммиарабика и снова «творили» золото. После этого в полученный состав добавляли треть стакана воды и отстаивали двадцать минут. Затем воду сливали, а золото просушивали, держа над лампой. Весь этот процесс требовал исключительной чистоты. Недостаток или излишек гуммиарабика не только мешал «творить» золото, но и сказывался потом на процессе письма золотом.

После нанесения золота на живопись его полировали либо зубом дикого животного, как правило, волка или кабана, либо агатом.

Для письма палешане использовали шесть кисточек разных размеров. Для росписи золотом брали самую тонкую кисть. Сначала обмакивали ее в воду, затем в золото. Для письма алюминием и бронзой (обычно

это порошок) требовалось более тщательное и длительное растирание в течение нескольких часов. В основном процедура была такая же, как при «творении» золота. Приемы письма золотом и серебром различались по системе наложения линий и штрихов для окончательного выявления форм и украшения всех элементов композиции, а также для украшения предмета орнаментом. Орнамент в палехской миниатюре был созвучен содержанию, ритму, декоративному строю миниатюры и являлся ее завершающим элементом.

Для палехской миниатюрной живописи золото — не только ключевой элемент техники письма, но и часть художественного мировосприятия. С древних времен золото олицетворяло солнечный свет, светлую сторону жизни. В христианскую эпоху золото в искусстве являлось материализованным воплощением Божественного света. Приемы письма золотом в палехской миниатюре придавали живописи возвышенное звучание. В сочетании с черным цветом предмета, входящим в цветовую палитру миниатюры, они создавали условное пространство, беспредельность и безмерность, соединяли земное и космическое, материальное и духовное. Это и являлось особенностью палехского искусства. Любой мотив обретал вневременное, глубинное звучание⁸⁴.

⁸⁴ Пирогова Л.Л. Лаковая миниатюра. Палех: Альбом. — М., 2001. С. 160.

Линейка на низких подставках отделяла руку мастера от поверхности вещи. Миниатюрное письмо требовало большой тщательности и точности. Иногда миниатюра создавалась на очень маленьких поверхностях, в 3–4 квадратных сантиметра, но и при этом она не теряла всю сложную последовательность живописной работы, подробности и детали выполняемого сюжета. Роспись золотом полировалась, вновь покрывалась лаком и снова полировалась.

Излюбленными сюжетами в палехской миниатюре с самого начала были мотивы крестьянского труда, отдыха, сенокоса, охоты, рыбной ловли, хороводов, плясок, несущихся троек. Все они были близки мастеру-крестьянину.

В многочисленных вариациях этих мотивов мастер воспевал праздничность, красоту и раздолье. Образы пронизывались песенным ощущением, композиция насыщалась стремительным движением, одновременно успокоенным вписанностью в широкие замкнутые ритмы. Композиция строилась вокруг единого центра, подчиняясь круговым ритмам, и связывалась с формой предмета. На маленьких и больших шкатулках разных форм мотив удалой, разукрашенной, звонкой тройки разворачивался то эпически величаво, торжественно, то стремительно и порывисто. Чаще это веселое зимнее катание в серебре мороза, тройка, разметавшая снежные вихри, летящая, словно

птица, с привставшим и высоко закинувшим кнут ямщиком. Стремительность движения подчеркивалась клубящейся из-под копыт лошадей снежной или дорожной пылью, несущимися по небу облаками, изображениями тонких деревьев. Ярко-красные, малиново-желтые краски как бы вырывались из золоченой черноты, усиливая экспрессию образа.

В трактовке образа природы палешане стремились к жизненному правдоподобию и в то же время сохраняли необходимую меру условности.

Фольклорность и сказочность образа сформировали своеобразие художественных средств миниатюры Палеха. Иносказательность была присуща творческому мышлению крестьянских художников. С развитием нового содержания традиция постепенно перестраивалась, меняя образный строй и ритм миниатюры.

Палешане много работали над произведениями А.С. Пушкина. Эта работа имела огромное значение для развития образного строя миниатюры. Новые выходы получают фольклорные приемы, развивается принцип повествовательности, более развернутым становится сюжет. А вместе с этим появляется многоплановость в композиции (**цв. ил. 22**). Миниатюры на темы пушкинских сказок «Сказка о рыбаке и рыбке», «Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане» заняли центральное место в творчестве И. Голикова, И. Зубкова, И. Баканова,



Рис. 127. Н.П. Лопатин. Шкатулка «Сказка о царе Салтане». 1999 г.

А. Котухина, И. Маркичева, П. Баженова. Эти сюжеты варьируются в творчестве мастеров последующих поколений (**рис. 127**).

Наряду с иллюстрированием сказок в искусстве мастеров появляются образы былин, которые занимают в палехском искусстве значительное место. В связи с былинной темой миниатюра развивалась в двух направлениях: с одной стороны, в ней усиливалась живописная пластичность образа, с другой — графическая орнаментальность.

Много работают палешане на темы современности. Современная тема в искусстве Палеха усилила конкретизацию образа. Однако в создании миниатюры остается действенным принцип совмещения нескольких повествовательных мотивов менее обобщенных с мотивами более обобщенными, что берет начало в древнерусской живописи и дает большие возможности для воплощения сложных тем и идей.

При этом бытовой сюжет не имеет характера будничности.

Каждый мастер очень индивидуально преломлял опыт традиции, каноны мастерства. Все новое в искусстве миниатюры утверждалось постепенно, получая свою содержательную полноту, и в этом — одно из проявлений народности палехского искусства. Суть же коллективного творческого начала состояла не в том, что в Палехе работал большой коллектив художников, а в том, что этот коллектив развивал многовековой опыт школы, общую традицию и художественную систему. Индивидуальное, личное, начало включалось, таким образом, в более сложную связь с коллективным опытом, уже в плане родовой сущности искусства. Как только творчество художника изолировалось от коллективного опыта, оно становилось непроницаемым для традиции, падала эстетическая сила этого искусства. И, напротив, чем с большей полнотой произведение выражало сущность коллективного опыта, тем больших высот достигал художник.

Постижение всех приемов палехского письма — длительный и кропотливый труд, единственный, который только и позволяет создавать произведения, соответствующие высокому имени Палеха. Обучаясь в Палехском художественном училище в течение пяти лет, ученик познает азы ремесла и только позднее, работая рядом с опытными наставниками, постепенно осваивает суть образной структуры палехской

миниатюры, непременно совершенствуя при этом технику письма.

Свое обучение будущий мастер начинает с копирования работ, что позволяет довести навыки письма до совершенства. Одновременно он пробует создавать собственные композиции, пробуждая и развивая образное мышление. Без этого художник обречен писать только копии, лишь видоизменяя и варьируя их. Тем более что понятие «авторское право» применительно к народным промыслам в предыдущие 70 лет отсутствовало. Все придуманное и написанное было общим достоянием. Считалось, что в народном промысле труд каждого является частью коллективного опыта и все безвозмездно им пользуются. Впрочем, нужно заметить, что в первые годы нового палехского искусства бывшие иконописцы деликатно относились к труду собратьев и, заимствуя сюжет или композицию, всегда ссылались на автора⁸⁵.

Наряду с росписью изделий из папье-маше палехские художники экспериментировали в росписи на фарфоре. Миниатюры на сказочные, песенные темы и темы современной действительности украшают вазы, тарелки, блюда. Однако выход палехской живописи на другой материал, на белый фон потребовал перестройки сложившихся художественных принципов и приемов письма по черной лакированной поверхности изделий из папье-маше. Роспись по

⁸⁵ Пирогова Л.Л. Лаковая миниатюра. Палех: Альбом. — М., 2001. С. 160.

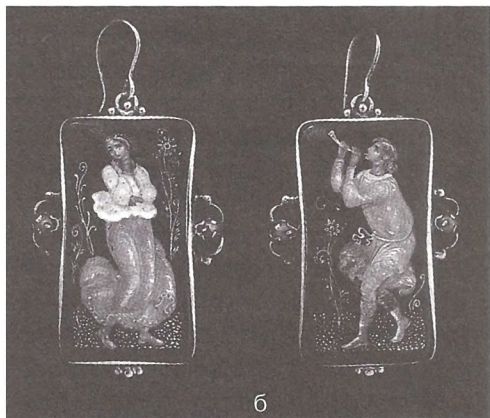
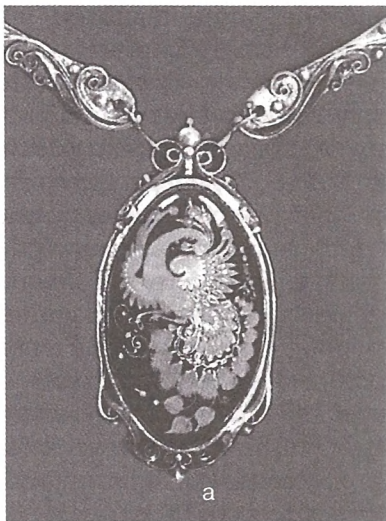


Рис. 128. Ювелирные изделия с вставками палехской росписи

фарфору поставила перед палешанами новые художественные задачи, которые не всегда решаются с положительным результатом. Между тем пути к такой росписи были удачно намечены в 1930-х годах в работах палешан под руководством искусствоведа А.Б. Салтыкова.

Новые возможности в искусстве Палеха открыли поиски молодых художников в ювелирном искусстве. В этом направлении большая работа проделана Р. Смирновой, И. Ливановой, работавшими в содружестве с ювелирами Л. Ситниковой и Н. Гаттенбергер. Способность миниатюрной живописи заменять вставки из драгоценных материалов привели палешан к ювелирному искусству (рис. 128). Но особенно удачны те произведения, где металл не только обрамляет миниатюру, но составляет с ней единое художественное целое. Миниатюра «По улице мостовой» Смирновой подается в обрамлении металла, объемно, как драгоценный камень. В других случаях орнаментальный мотив металла как бы вплетается в пластику миниатюры и создает свое пространство. Художник-ювелир выявляет пространственные планы, выраженные не только цветом, но и светом, линией, заставляя миниатюру сиять переливчатыми красками, как, например, в произведениях Гаттенбергер с живописью Ливановой⁸⁶.

В 1975 году палешане отмечали пятидесятилетие образования первой артели. Однако по существу это путь более чем в триста лет. Древняя традиция жива сегодня! Темы палехской миниатюры весьма разнообразны: от излюбленных мотивов крестьянского труда, отдыха, сенокоса, рыбной ловли, охоты, хо-

⁸⁶ Некрасова М. Палехская миниатюра. — Л., 1978. С. 364.

роводов, плясок, троек до исторических и общественно значимых тем, таких как «Борис Годунов», «Минин», «Штурм Измаила», «Дружба народов». Здесь же темы сказки, народной песни и былины, в образах которых звучат голоса времени. Природа, люди, события — все пропущено через чувство, увидено сквозь время и во времени, все светится голубизной неба и светом солнца, хотя небо в миниатюрах изображается редко и, как сам человек, изображено условно.

Мир палехского искусства с его культурой традиций таков, что все разрозненное и повседневное преобразуется в эпическое, приобретая выражение вечного. Поэтическое видение, воспитанное традициями, развивалось палешанами на основе творческого проникновения в стихию народных начал⁸⁷.

Современная обстановка в России побуждает к поискам новых идей. При этом молодые художники, уставшие от запретов и жесткого навязывания, конкретных тем и форм, обращаются к опыту мирового искусства. Идет поиск новых форм выражения, подчас даже отрицающих многовековой опыт Палеха. Ориентация на рынок приводит к созданию специфических работ, отражающих прежде всего вкусы заказчика. Тем не менее многие художники-палешане вернулись к писанию икон и миниатюр библейского содержания.

В настоящее время в центре бывших иконописных мастерских снова вернулись к написанию икон. Мастера расписывают храмы в России и за рубежом. Наряду с мастерскими, где пишутся миниатюры, возникли и чисто иконные мастерские, которые выполняют заказы и для духовных лиц, церковью и монастырями.

Профессиональная и общеобразовательная подготовка современного состоявшегося художника, несомненно, выше, чем у иконописцев прошлого. Будь то миниатюра или икона, «от начала до конца» он пишет ее сам (раньше икона проходила через множество рук). Это способствует образной и стилистической цельности произведения. В создании иконы художник идет от своего восприятия духовного образа, имея, как правило, небольшой опыт религиозных переживаний. Часть художников привлекают красота сюжета и накопленный в мировом искусстве богатый материал, посвященный библейским сюжетам и образам.

Вместе с тем миниатюра остается основным искусством Палеха. Однако сегодня оно уже не представляет собой такого цельного явления, каким было 10–15 лет назад. Узкий круг самых высоких профессионалов работает в основном, «классическом», варианте, каждый раз одухотворяя традиционные образы и сюжеты. Ценность этого направления в том, что художники сохраняют бесценное сокровище, но не в законсервированном, сухом, акаде-

⁸⁷ Некрасова М. Там же. С. 364.

мичном, виде, а каждый раз находя свежие новые приемы, наполняя жизненной силой и красотой вечные темы, отражающие этические и эстетические народные идеалы.

В Палехе сложилось несколько династий живописцев, которые на достойном уровне продолжают дело своих родителей и дедов. Это Лопатины, Щаницыны, Араповы, Булдковы, Ливанова с Зотовым, Морокины, Мамины, Петровы и многие другие. В этой преемственности поколений — одно из условий жизнеспособности палехского искусства и его развития в будущем⁸⁸.

Каждое произведение палехского искусства уникально, но, прежде всего, уникальны его художественная природа, материал и техника и, наконец, неповторимая поэзия образа, связанная с жизнью, с историей народа.

Мстёра

На правом крутом берегу Клязьмы раскинулась Мстёра, древнейшее поселение Владимирского края. Само слово «мстёра» (так называлась протекающая здесь речка) означает «черный ивняк или черное мелколесье».

Л.Н. Соловьева писала: «В XII веке, во времена славянской колонизации, пришедшие сюда князь с дружиной в сопровождении священника, поставили на берегу реки Мстёры христианский храм, при-

возили с собой византийские иконы. Но прошло не одно столетие, прежде чем стал складываться оригинальный мстёрский иконописный стиль.

...В то время, когда другие центры древнерусского государства обратили свои взоры на новые течения и веяния в искусстве, Мстёра хранила основы древней культуры. Византийская техника письма плавающими, византийская иконография сохранялись в Мстёре на протяжении нескольких столетий вплоть до начала XX века. Такой приверженности художественной традиции Византии мы не встретим в других центрах иконописания Владимирского края»⁸⁹.

В конце XVII в. образуются иконописные мастерские, в которых все большую роль играют старообрядцы, составившие к середине XIX века почти половину населения Мстёры. Связанные общей приверженностью к старому вероисповеданию, не желавшие смириться с упрощением задач духовного созидания, очищения и совершенствования личности, старообрядцы во многом определяли характер мстёрской иконописи. Поэтому в это время особенно ценились старинные иконы, которые писались в стиле «старого письма» (рис. 129).

Это стало причиной появления так называемых стильных иконописных мастерских. Здесь мастера писали иконы в новгородской, мо-

⁸⁸ Пирогова Л.Л. Лаковая миниатюра. Палех: Альбом. — М., 2001. С. 160.

Соловьева Л.Н. Лаковая миниатюра. Мстёра: Альбом. — М., 2001. С. 5.

⁸⁹ Соловьева Л.Н. Там же. С. 7.

сковской и строгановской манере, а также могли квалифицированно отреставрировать любую старинную икону. Поэтому отдельные разбогатевшие мстёрские мастера постепенно перебрались в Москву, где организовали иконописные мастерские Гурьянова, Чириковых, Дикаревых и др.

Недаром становление и формирование научной реставрационной деятельности древнерусского искусства в России в конце XIX — начале XX века было связано с именами мстёрских иконописцев и реставраторов.

Большая часть населения Мстёры в какой-то степени была связана с иконописным промыслом. Иконописное мастерство обычно передавалось по наследству, поэтому мастерские были семейными. Одной из наиболее крупных была иконописная мастерская поморца Суслова, самой старой — мастерская старобрядца Янцева.

После Октябрьской революции частные иконописные мастерские в Мстёре были закрыты. Работать стало негде. Часть населения Мстёры из-за голода подалась в области, богатые хлебом. Однако большинство жителей осталось в родных краях, где понемногу стала налаживаться новая жизнь.

В январе 1923 года была создана группа из бывших мастеров-иконописцев. В июне 1923 года была организована артель «Древнерусская живопись», в неё вошли А.Ф. Котягин, А.И. Брягин, А.С. Сеньков, М.И. Кро-



Рис. 129. Икона Владимирской Богоматери. XVII век

тов, И.А. Фомичев, Н.Н. Брягин и А.М. Меркурьев. А в августе 1923 года мстёрские мастера приняли участие во Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, где представили расписные шкафчики, братины, поставцы. Выставили они и несколько изделий из папье-маше Н.П. Клыкова, выполненные в иконописной манере.

В поиске своего пути развития в январе 1931 года артель решила командировать в Москву для изучения живописи на папье-маше Е.В. Юрина и И.А. Серебрякова, а для изучения лакировки и полировки изделий в Федоскино был направлен А.Н. Куликов. Тогда же была создана группа живописцев для росписи изделий из папье-маше (А.И. Брягин, И.А. Серебря-

ков, Н.П. Клыков, А.М. Меркурьев, Е.В. Юрин и В.И. Совин).

Для подготовки учеников в 1932 году при артели открылась школа, в которой помимо основ художественного письма преподавались общеобразовательные предметы.

Год своего десятилетия артель ознаменовала серией выставок, прошедших в Москве и Иванове. За изделия, выставленные в Торговой палате, артель получила диплом I степени. В 1934 году появилась книга А.В. Бакушинского и В.М. Василенко «Искусство Мстёры», а вскоре была напечатана книга о Мстёре Д.М. Семеновского. Таким образом, начиная с середины 1930-х годов этот центр русского лакового искусства становится всемирно известным⁹⁰.

1930-е годы стали годами становления мстёрского промысла. Это связано с тем, что искусство мстёрской лаковой миниатюры возникло на основе традиций иконописи, которая существовала несколько столетий, а родоначальниками нового мстёрского искусства стали бывшие иконописцы и реставраторы.

Основателем миниатюрной живописи Мстёры был Николай Прокофьевич Клыков. Будучи потомственным иконописцем, Николай Прокофьевич изучил стили и манеры мстёрского письма. Приехав в 1919 году в Мстёру из Троице-Сергиевой лавры, где он преподавал в Московском епархиальном

училище иконописание, Клыков в течение долгого времени вел поиски оригинального стиля мстёрской лаковой миниатюры. В своих ранних работах он использовал традиции древнерусской миниатюры XV–XVI веков. Однако самым близким по духу для художника был строгановский стиль. По мнению мастера, большая тонкость и колористическое многообразие этого стиля наиболее подходили для миниатюры на папье-маше.

Н.П. Клыков писал композиции на темы окружающей действительности: «Лесорубы», «Сбор плодов», «Тройка» и пр. В его миниатюрах встречаются пейзажи. Но это не просто изображение леса, неба, ручейков и пр. Это сюжетные картины с изображением людей и животных. В последнее десятилетие своей жизни (умер он в 1944 году) художник нередко обращается к изображению сказочных сюжетов: «Сказка о царе Салтане», «Царь морской и Василиса Прекрасная» и пр. А в годы Великой Отечественной войны пишет композиции на темы русских былин: «Русские богатыри», «Илья Муромец и Идолище поганое».

Наряду с Н.П. Клыковым в артели работали и другие художники-миниатюристы, которые создавали неповторимый стиль мстёрской миниатюрной лаковой живописи на папье-маше. Среди них можно назвать А.Ф. Котягина, А.И. Брягина, В.Н. Овчинникова, Е.В. Юрина и др. Все они были иконописцами.

⁹⁰ Соловьева Л.Н. Там же. С. 152.



Рис. 130. А.Ф. Котягин. Шкатулка «У Лукоморья дуб зеленый». 1938 г.

Их работы отличаются великолепным рисунком, безупречной живописной техникой и мастерством в построении сложных композиций с человеческими фигурами, водой, землей, архитектурой и деревьями (рис. 130).

«Среди основоположников мстёрских лаков есть особая группа художников, которая, несмотря ни на что, оставалась верна дореволюционным традициям мстёрской иконописи: А.М. Меркурьев, Г.Т. Дмитриев, В.М. Кротов, А.С. Сеньков, Н.Т. Гурьянов, В.Ф. Голышев, П.И. Захаров, И.И. Тюлин. Работы миниатюристов этой плеяды поражают нарядностью, декоративностью, красочностью. Элементы дей-

ствительности в них причудливым образом сочетаются со сказочным вымыслом. Тонкий лиризм достигается за счет изысканного линейного ритма и редкого по красоте колорита. Этих художников отличает замечательное качество — умение вести занимательный лирический рассказ. Прошедшие выучку в иконописных школах и мастерских Мстёры и Москвы, они были великолепными мастерами иконописи, реставрации, знатоками древних иконописных стилей, сознательно не принявшими тенденций социалистического реализма в искусстве Мстёры»⁹¹.

⁹¹ Соловьева Л.Н. Там же. С. 14.

Ко второму поколению мстёрских художников-миниатюристов можно отнести В.И. Корсакова, Е.Н. Зонину, М.К. Дмитриеву, И.К. Балакина, Н.Г. Дмитриева, Н.А. Наумова, В.С. Корсакову, М.Д. Немову, Б.Н. Любомудрова, А.Д. Щадрину и др. Эта плеяда мастеров родилась в послереволюционное время и прошла обучение в созданной в 1932 году художественной профессионально-технической школе. Расцвет творчества этих художников пришелся на вторую половину 1950-х годов — сложное время господства соцреализма. Кроме того, творчество этих молодых миниатюристов было прервано Великой Отечественной войной. Это были особые люди, целеустремленные, до самозабвения верные искусству, умеющие преодолевать многие трудности, с которыми их сталкивала жизнь.

В 1945 году в Государственной Третьяковской галерее проходила выставка, посвященная русским художественным лакам. При обсуждении ее итогов были высказаны критические замечания в адрес мстёрских художников. После этого в искусстве Мстёры намечается перелом, происходит мучительный поиск путей дальнейшего развития лаковой миниатюры в рамках соцреализма.

Постепенно отступая от изображения-символа, присущего лаковой миниатюре, художники приходят к изображению реальности так, как ее понимало «социалистическое» искусство. В это время продолжали

писать свои замечательные композиции И.А. Фомичев, И.Н. Морозов и Е.В. Юрин. В их творчестве содержался тот пласт художественной культуры, который был необходим как основа нарождающегося нового направления в мстёрской лаковой миниатюре (**рис. 131**).

1960-е годы стали совершенно новым периодом в развитии мстёрской живописи. Лаковой миниатюре этого времени присуща обобщенность, лаконизм, подчеркнутая декоративность. На это время приходится всплеск интереса к древнерусскому искусству, обусловленный тем, что в 1960 году в рамках культурной программы ЮНЕСКО широко праздновался 600-летний юбилей Андрея Рублева. В связи с этим событием в стране проводилось большое количество выставок, издавались книги по иконописи, началось возрождение памятников древнерусского искусства. Для формирования мировоззрения молодых художников этого времени большое значение имело общение с памятниками древнерусского искусства, с архитектурой, фресками и иконописными произведениями, с древнерусской книжной миниатюрой.

1970-е годы ознаменовались тем, что развитие мстёрской лаковой живописи шло по пути создания программы дальнейшего развития, а не по пути отрицания прошлых эстетических идеалов. Новое поколение художников характеризовалось отсутствием декларативной программы, зато у них была



Рис. 131. И.Н. Морозов. Ларец «Сказка о Мертвой царевне и о семи богатырях». 1949 г.

стойкая склонность к выражению собственной творческой индивидуальности.

Для мстёрской миниатюры становится характерной сюжетная повествовательность. Однако в понятие «повествовательность» вложено уже иное содержание. «Живописный» рассказ ведется, прежде всего, посредством пластических элементов и форм.

С середины 1980-х годов мстёрские миниатюристы стали все чаще обращаться к иконописи. Постепенно открывая для себя древнерусское искусство, особенности новгородской, псковской, московской и строгановской школ, постигая художественный язык иконописных образцов XIX — начала XX века,

мстёрцы вернулись наконец к местной иконописной традиции.

Характерная особенность миниатюрной живописи Мстёры — это ковровая декоративность, разнообразие и утонченность колористических оттенков с единством общего тона композиции (тогда как палехские мастера используют цветные контрасты). Цветовая гамма мстёрских художественных изделий — голубовато-серебристые или охристо-желтые и красные цвета. Орнаментальных мотивов в мстёрских изделиях из папье-маше очень много, здесь сочетаются растительные и геометрические мотивы. Композиция часто оформляется тонким золотым орнаментом. Иногда мстёрские мастера расписывают свои



Рис. 132. В.В. Борисов. Шкатулки. 1988 г.

изделия только одним орнаментом (узор из трав, листьев или фруктов) **(рис. 132)**. Так же, как и палешане, они иногда расписывают сюжетно связанные миниатюры на крышке и боковых стенках изделий.

1990-е годы характеризуются бурным развитием мстёрской иконописи. Этому способствовал директор Центра традиционной мстёрской миниатюры К.Н. Култышева. В 2000 году был открыт иконописный участок, методическое руководство которым осуществляет В.Н. Шишаков. Появляются новые династии мстёрских художников-миниатюристов.

В начале XXI века мстёрская иконопись и лаковая миниатюрная живопись переживают определенный период расцвета. Творчество молодых художников А.Г. Грачева, Д.В. Молодкина, О.Л. и К.И. Струнных, Л.Б. Любомудровой, А.И. Широкова и других позволяет смотреть на мстёрское искусство как на открытую систему, устремленную в будущее.

Холуй

Холуй — всемирно известный центр лаковой миниатюры на папьемаше. Холуйский промысел зародился в XVII в. на основе иконописного промысла в одном из древнейших поселений Владимирско-Суздальского княжества.

Искусствоведы часто называют иконопись Холуя, так же как Палеха и Мстёры, древнерусской живописью. По их мнению, первыми иконописцами в Холуе были монахи Троицкого монастыря, принадлежавшего Троице-Сергиевой лавре, которые и обучали холуян. Известно, например, указание архимандрита Лавры Афанасия набрать в Холуе десять детей от 12 до 15 лет, «...острых и к понятию и иконописному художеству надежных, обученных грамоте, и, дав им в лавре покои, пищу и одежду, обучить живописи иеромонаху Павлу». Для обучения иконописи в Холуй направлялись ученики из Шуи и Мстёры. Таким образом, в конце XVII века Холуй становится носителем иконописных традиций Троице-Сергиевой лавры. С начала XVIII века искусство иконописи в Холуе развивается довольно быстро. Потребность в иконах росла с каждым годом. Произведения холуйских иконописцев ценились в северных губерниях России — Вологодской, Архангельской, Олонецкой — да и в самом Санкт-Петербурге. В Сибирь отправляли иконы целыми обозами. Холуй получал заказы на изготовление икон

из Болгарии, Македонии и Сербии. Большой спрос, естественно, в значительной степени способствовал развитию промысла⁹².

Талантливые мастера, в совершенстве владеющие технологией темперной живописи создавали превосходные образцы иконописи (рис. 133). В холуе возникает фресковая живопись. Иконописцы пишут фрески на стенах и сводах церквей и храмов. В иконописных мастерских вводится специализация: одни занимаются «мелочным письмом», другие — «листовушками», третьи пишут монументальные храмовые иконы, четвертые — фрески. Холуй становится крупным торгово-промышленным селом, производящим ежегодно 1,5–2 миллиона икон. Этому способствовало выгодное географическое расположение села на пересечении множества торговых путей, а также ярмарки, проводившиеся в Холуе: «Тихвинская» осенью и «Троицкая» весной. На ярмарки съезжался торговый люд в основном из поволжских городов, а также приезжали купцы из Персии и Турции. Иконопись и торговля служили единственными источниками доходов холуян, которые позволяли им вести строительство церквей, часовен, трактиров, торговых заведений, школ, лечебниц, постоянных дворов, кирпичных домов для состоятельных людей, а также девять иконописных мастер-



Рис. 133. Икона Смоленской Богоматери. Конец XVII века

ских. Холуй становится волостным центром Вязниковского уезда Владимирской губернии с населением более 5 тысяч человек, самобытным очагом народной культуры.

Потребности рынка требовали увеличения производства икон. Поэтому хозяевам иконописных мастерских приходилось увеличивать число иконописцев. Художник, писавший икону от начала до конца, слишком много сил и времени отдавал каждой работе. В работу он вкладывал всю душу, добивался выразительности образа, но при этом не устраивал хозяина. Это способствовало проявлению иконописцев-ремесленников, которые быстро и ловко могли выполнить отдельные

⁹² Каморин А. Лаковая миниатюра. Холуй. — М., 2001. С. 6.

детали иконы: одежду, пейзаж, орнамент. Их называли «доличники». Лик — лицо, руки и тело — писали, как правило, более квалифицированные мастера, или «личники». Такая «специализация» приводила к росту производительности труда, количество икон увеличивалось, однако искусство постепенно отходило на второй план.

Стали изготавливать набивные по ткани плащаницы, продавать бумажные печатные иконы и печатные иконы на жести. Процесс «опромышленивания» иконописного искусства и его пагубные последствия встревожили не только Церковь, но и умы просвещенных россиян, в том числе профессиональных художников.

Выход из создавшегося положения был, по общему мнению, в создании школ иконописи. Благодаря этому в 1861 году открылось первое во Владимирской губернии двухклассное училище, где преподавали Закон Божий, русский язык, отечественную историю, географию, арифметику и церковное песнопение. А к 1882 году в Холуе созданы рисовальные классы, позднее преобразованные в иконописно-рисовальную школу. Курс обучения был рассчитан на 6 лет. На первое место были поставлены такие предметы, как иконописание, рисунок и живопись. Вице-президент Академии художеств граф И.И. Толстой предоставил школе наглядные пособия, гипсовые скульптуры, образцы графических и живописных работ, программы обучения и др.

В 1892 году для руководства школой и преподавания в ней в Холуй направляется выпускник Санкт-Петербургской Академии художеств Н.Н. Харламов.

Помимо основных предметов программа предусматривала получение учениками знаний по композиции, темперной живописи, позолоте, чеканке.

Иконописно-рисовальная школа просуществовала с 1882 по 1920 год. Её деятельность была очень плодотворной. Знания, полученные в школе, позволили ее первым ученикам организовать артель и заниматься иконописью и стенописью. Ими были исполнены фрески и иконостас в Русской посольской церкви в Вене, а также роспись в православных соборах Кракова и Кишинёва, в храмах многих российских городов.

С 1902 года начинает укрепляться влияние Академии на деятельность иконописно-рисовальной школы в Холуе. Это приводит к изменению программы обучения. Теперь ученики получают более расширенные знания по истории мирового искусства и традициям иконописи, больше внимания уделяется рисунку как основе изобразительного искусства.

Как писал А. Каморин: «Значение иконописно-рисовальной школы трудно переоценить. Наиболее талантливые ее питомцы учились в Академии художеств, Строгановском училище, работали в книжных издательствах в Москве, стали художниками-графиками и живописцами. Многие, оставив иконопис-

ное дело, приобрели известность в других областях русского изобразительного искусства. Бóльшая часть выпускников осталась работать в Холуе. Эти мастера оказывали несомненное влияние на художественный уровень икон и фресок, выполняли самые ответственные заказы. Их знания и высокое мастерство поддерживали и поднимали авторитет холуйской иконописи. Более того, иконописно-рисовальная школа подготовила почву для становления и развития современной миниатюрной живописи в Холуе»⁹³.

Революция 1917 года и Гражданская война привели к тому, что началось гонение на веру. Уничтожались выдающиеся произведения иконописи и фресковой живописи. Иконописные мастерские в Холуе были закрыты. Художники вынуждены были искать работу. Многие из них приспособились к малярному делу, красили вагоны, баржи, верстовые столбы и шлагбаумы. Свои знания и умения высококвалифицированных художников они долгое время не могли применить.

В этих обстоятельствах возникла необходимость найти новое применение иконописному мастерству. К 20-м годам XIX века палешане и мстёрцы перешли на роспись миниатюры на папье-маше, позаимствованную у федоскинцев. В Холуе поиски своего стиля начались значительно позднее. Только к 1934 году, вдохновленные примером Палеха

и Мстёры, холуйские художники Д.М. Добрынин, С.А. Мокин, К.В. Костерин и В.Д. Пузанов-Молев, окончившие иконописно-рисовальную школу, организовали артель, испытывая себя в новом качестве. Все они были образованными и одаренными художниками с большим опытом работы. В.Д. Пузанов-Молев в 1912 году получил дополнительное художественное образование, окончив Строгановское художественное училище в Москве.

Не проста была стезя становления холуйской миниатюрной живописи на папье-маше. Необходимо было сформировать собственный художественный стиль, отличный от манеры мастеров Палеха и Мстёры, уже успешно работавших в этой области. К тому же Великая Отечественная война 1941–1945 гг. привела к временному закрытию артели и художественной школы, существовавшей при ней. Ушли на фронт молодые способные художники, которые могли бы продолжить дело основателей лаковой росписи. Эти причины задержали развитие холуйской лаковой миниатюрной живописи.

Несмотря на продолжавшуюся войну, в 1943 году по постановлению правительства в Холуе открывается художественная профессионально-техническая школа. Ради этого для преподавательской работы отзываются из армии и с трудового фронта художники. У.А. Кукулиева, выпускника Ленинградской Академии художеств, назначают руководи-

⁹³ Каморин А. Там же. С. 9.



Рис. 134. С.А. Мокин. «Призыв Степана Разина». Пластина 1943 г.

телем артели. При этом он преподает в художественной школе рисунок и живопись. На оборудование учебных классов, покупку топлива, учебных материалов, одежды, обуви для будущих учеников выделяются средства. Обучение в школе становится четырехгодичным. Главным предметом становится миниатюрная живопись, которую преподавали С.А. Мокин, К.В. Костерин и В.Д. Пузанов-Молев (рис. 134).

В январе 1947 года первые 14 выпускников художественной школы начинают работу в артели. Лидером творческого коллектива становится В.А. Белов, ученик С.А. Мокина, че-

ловек с огромным трудолюбием, умением образно мыслить, обладающий беспредельной любовью к миниатюре, понимающий творческие задачи и обязанности, которые опустились на плечи молодого поколения. Каждый год артель пополнялась выпускниками школы. Это время по праву можно назвать периодом становления холуйской миниатюрной живописи.

Постепенно формировалась своя производственная база по изготовлению разнообразных изделий из папье-маше. Благодаря этому с 1952 года артель перешла на выпуск только миниатюрной живописи.

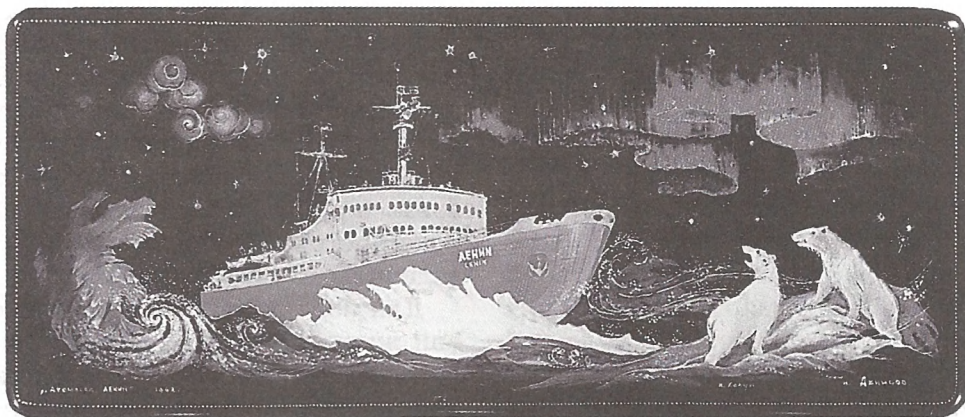


Рис. 135. Н.Н. Денисов. Шкатулка «Атомоход»

В 1959 году на первой научно-теоретической конференции, проходившей в Холуе, ученые, искусствоведы, критики, ведущие художники Палеха, Мстёры, Федоскина, обсуждая отчетную выставку, единодушно отметили творческие достижения холуян. По их мнению, Холуй приобрел собственные художественные традиции, самобытное творческое лицо. С этого времени Холуй оценивается как один из центров лаковой миниатюрной живописи наряду с Палехом, Мстёрой, Федоскиным. Работами мастеров интересуются музеи, торгующие организации России. Конкурентоспособным становится Холуй и на зарубежном рынке. Первый заказ поступил из Великобритании, затем произведениями холуйских мастеров заинтересовались в США, Германии, Франции, Бельгии и Италии. Выход на международный рынок способство-

вал развитию промысла, укреплял экономическую базу и поднимал международный престиж холуйской лаковой миниатюры.

Помимо уникальных изделий, приобретаемых музеями, художники-миниатюристы выполняют образцы, по которым малыми тиражами выпускаются изделия для рынка. Однако они не уступают по качеству первым. Они лишь, как правило, менее трудоемки в исполнении, при этом выдержаны композиционно, выразительны по образам, красивы и изящны и, что самое существенное, имеют доступную цену.

В этот период работают такие одаренные художники, как В.А. Белов, В.И. Фомин, Н.И. Бабурин, Б.И. Киселев, Н.Н. Денисов и др. Ими создаются удивительные изделия, ставшие классическими образцами холуйской миниатюрной живописи. Художников миниатюрной живописи часто называют ска-

зочниками, имея в виду их тягу к сюжетам русского фольклора. Художники часто обращаются к темам русских сказок: «Сказка о Мертвой царевне», «Каменный цветок», «Золотой петушок», «Руслан и Людмила», «Сказка о рыбаке и рыбке».

Произведения на темы русского фольклора покоряют зрителя своей неподдельной искренностью и чистотой, воспевают красоту дел и помыслов. В них нет коварства и зла, нет насилия и горя людского. Народная мудрость, торжество справедливости и правды изображены убедительно и ярко. Оптимистична холуйская миниатюрная живопись, и во многом благодаря этому она известна во всем мире. Сам же творческий процесс сложен, напряжен, длителен. Не зря художники зовут его «творческой мукой»⁹⁴.

Но даже современная тематика изображается в сказочной форме (рис. 135). Народные художники и мастера Холуя первыми создали миниатюры о завоевании космоса: ларец «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью», шкатулки «Небесные братья», «Земной поклон Венере», «Ярославна», «Космические богатыри». Не обходят художники и темы повседневной жизни, пейзажи родного края («Сенокос», «Праздник урожая»).

Лаковую миниатюру многое роднит со станковой живописью. Она рукотворна, очень трудоемка и сложна в исполнении. Однако это все же прикладное искусство, т. к.

живопись неразрывно связана с размерами и назначением предмета и имеет утилитарный характер. Ее камерность вызывает определенные трудности восприятия изделий в выставочных залах. Их хочется взять в руки, рассмотреть детали и по достоинству оценить произведение.

Для изделий с холуйской лаковой живописью характерны усиленная цветовая гамма, усложненный обрамляющий орнамент, укрупненность деталей композиции. В отличие от палехских мастеров, холуйские художники отводят в композиции более значительную роль тонально решенному пейзажу. В колористическом отношении здесь преобладают теплые (желтые, оранжевые, красные, коричневые) тона или насыщенные синие-зеленые. Живописи Холуя присуще контрастное сочетание теплых и холодных тонов. Художники нередко используют золото, но делают это очень корректно и только там, где оно оправданно: в куполах церквей и храмов, шлемах, кольчугах, парчовых одеждах, в изображении солнца, луны и звезд на ночном небе. Эта тактичность также отличает Холуй от других центров лаковой росписи.

В 1970–1980-х годах миниатюрная живопись Холуя развивалась весьма интенсивно. Создавались новые произведения, пополняя фонды музеев разных уровней. В этот период происходит расширение ассортимента выпускаемых изделий.

⁹⁴ Каморин А. Там же. С. 15.

Количество образцов для малоформатных изделий насчитывает уже более семисот. Рождаются и новые по формам и назначению виды изделий. Кроме традиционного черного фона начинают использовать насыщенный красный, зеленый и вишневый цвет. Как новый вид изделия появляются декоративные лаковые панно.

«Создание панно — перспективная и благодарная работа, дающая художнику большие возможности для реализации замысла. Это уже не миниатюрная живопись, панно по размерам куда больше шкатулок и других изделий (от 50 см до 3 м). Одни из первых начали делать панно В.А. Белов («Жар-птица», «Тройка», «Вещий Олег» и «Царевна-лягушка»), затем Н.И. Бабурин, Н.Н. Денисов, Б.И. Киселев, В.И. Фомин — художники старшего поколения. Они работают с вдохновением, отталкиваясь от традиций храмовой стенописи. Работа над панно привлекает и А.А. Морозова («Сказка о царе Салтане» и «Садко»), П.А. Митяшина («Пастушок» и «Снегурочка и Мизгирь»), В.А. Елкина («Василий Буслаев»), С.М. Дмитриева («Сказка о спящей царевне» и «Снегурочка»), С.Б. Девяткина («Зимние тройки»), В.Н. Седова («Садко») — представителей поколения холуйских миниатюристов 1960–1970-х годов»⁹⁵.

На 50-летнем юбилее организации художественной артели в Холуе в 1984 году была организована

⁹⁵ Каморин А. Лаковая миниатюра. Холуй. — М., 2001. С. 14.



Рис. 136. Р.В. Гордеев. Икона Иверской Божией Матери. 2000 г.

ретроспективная выставка работ промысла, начиная с 30–40-х годов. Как зрителей, так и художников изумило тематическое и сюжетное многообразие выставленных работ: сказочные, исторические, батальные и даже сатирические, а также портреты, натюрморты, орнаменты, пейзажи. Выделялась на выставке тема архитектурного пейзажа старинных русских городов и ценнейших памятников истории и культуры.

Выставка наглядно показала этапы развития холуйской лаковой миниатюры, потенциал коллектива художников, подтвердила ее заслуженный авторитет в современной русской художественной культуре.

В 1990-х годах холуйская миниатюрная живопись переживала не лучшие времена. Нестабильная обстановка в России выявила проблемы художественных промыслов, основной из которых стало противоречие между искусством и производством, что привело к созданию в Холуе самостоятельной организации Союза художников и творческих мастерских при ней. Существовавшие ранее мастерские реорганизовались в Товарищество. Теперь в Холуе параллельно работают две мастерские. Однако это не мешает развитию искусства миниатюрной живописи, объединенной единой художественной идеей. Поле деятельности художников стало значительно шире, а художественные изделия, создаваемые ими, — содержательнее и интереснее.

Характерный стиль холуйского письма и сегодня продолжает развиваться, опираясь на непрерывный творческий поиск талантливых и самобытных художников.

Помимо традиционных тем Холуйский промысел лаковой миниатюры разрабатывает библейские сюжеты: жизнь Иисуса Христа, Сергия Радонежского, Серафима Саровского. Это обогащает и холуйскую миниатюрную живопись, и русскую художественную культуру в целом.

Современные художники вновь вернулись к иконописи, заново осмыслив ее традиции, изучив историю, технологию, эстетические каноны и основы православия (**рис. 136**). Это дало новый толчок в развитии промысла и осознании необходимости его существования.



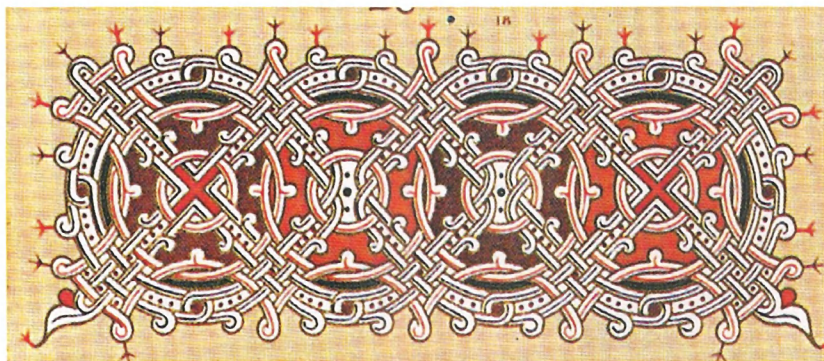
Ил. 1. Иванова Н. Хохломская роспись. Кудрина. 1970 г.



Ил. 2. Изображение единорога и льва



Ил. 3. Северодвинская роспись. Фрагмент росписи прялки
Ил. 4. Иванова Л.А. Барыня с собачкой. 1979 г.



Ил. 5. Плетенка. Книжный декор

Ил. 6. Кельтский орнамент



Ил. 7. Животный орнамент на мезенской прялке



Ил. 8. Асимметрия. Иванова Н. Хохломская роспись. 1974



Ил. 9. Каллиграфический орнамент



Ил. 10. Растительный орнамент



Ил. 11. Зеркальная симметрия 6-го порядка



Ил. 12. Орнамент розетта



Ил. 13. Смешанный орнамент



Ил. 14. Гончарова Н.Н. Поднос «Дворцовый». 1984 г.



Ил. 15. Клёдов Н.С. Пейзаж. 1930 г.



Ил. 16. Антипов Н.П. Жостовский поднос. Письмо по перламутру. 1972 г.



Ил. 17. Бабин Г.П. Нижнетагильская роспись. 1976 г.



Ил. 18. Афанасьева А.В. Нижнетагильская цветочная роспись. 1980 г.



Ил. 19. Домахин В.Н. Федоскино. Крестьянская свадьба. 1990 г.



Ил. 20. Козлова А.А. Федоскино. Футляр. 1992 г.
Ил. 21 Голиков И.И. Палех. Стакан. 1927 г.



Ил. 22. Смирнов В.Л. Палех. Три богатыря. 1987 г.



Ил. 23. Абрамцево-кудринская резьба. Блюдо. Веточка. 1980-е



Ил. 24. Абрамцево-кудринская резьба. Забавные медведи . 1970-е



Ил. 25. Поволжская домовая резьба. Русалка-берегиня. XIX в.



Ил. 24. Поволжская домовая резьба. Лев-охранитель. XIX в.



Ил. 24. Северная резьба. Пряничная доска



Ил. 28. Шемогодская береста. 1980-е



Ил. 29. Шемогодская береста. Крышка шкатулки



Ил. 30. Униукльская всечка. Абдуллаев И. Комплект посуды, 1970-е



Ил. 31. Коновалов А.Е. Городецкая роспись. Расписной стульчик. 1950
Ил. 32. Коновалов А.Е. Городецкая роспись «Всадники»



Ил. 33. Беспалова Л.Ф. Городецкая роспись. «На прогулке». Фрагмент шкатулки. 1995 г.



Ил. 34. Булганина О. Хохломская роспись. Верховое письмо. 1959 г.



Ил. 35. Хасовкина М. Хохломская роспись. Фоновое письмо. 1970 г.



Ил. 36. Урало-Сибирская роспись. Фрагмент шкафа. Конец XVII – начало XVIII в.



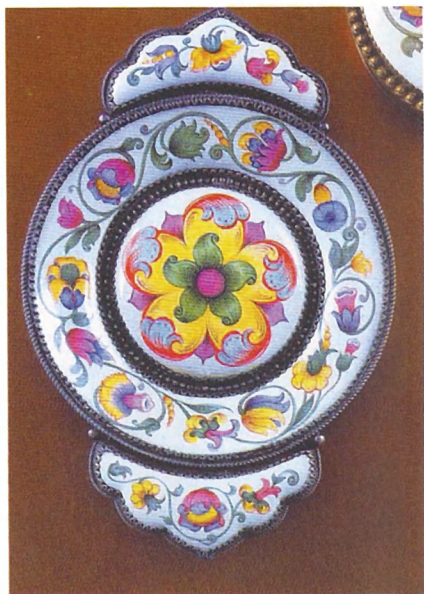
Ил. 37. Урало-Сибирская роспись. Лопасть прялки



Ил. 38. Красное Село.
Олененок. 1990-е



Ил. 39. Красное Село. 1970-е



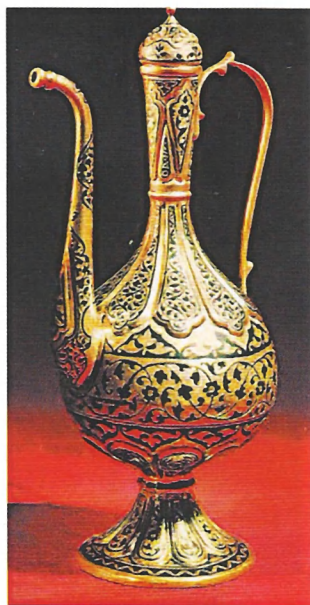
Ил. 40. Ростовская финифть.
Лоток. 1990



Ил. 41. Ростовская финифть. 1960-е



Ил. 42. Устюжская чернь. 1990-е



Ил. 43. Кубачи. Кувшин. 1960-е



Ил. 44. Кубачи. Алиханов Р. Поднос. 1970-е



Ил. 45. Златоустовская гравюра. Нож Уреньга. 1990-е



Ил. 46. Златоустовская гравюра



Ил. 47. Златоустовская гравюра



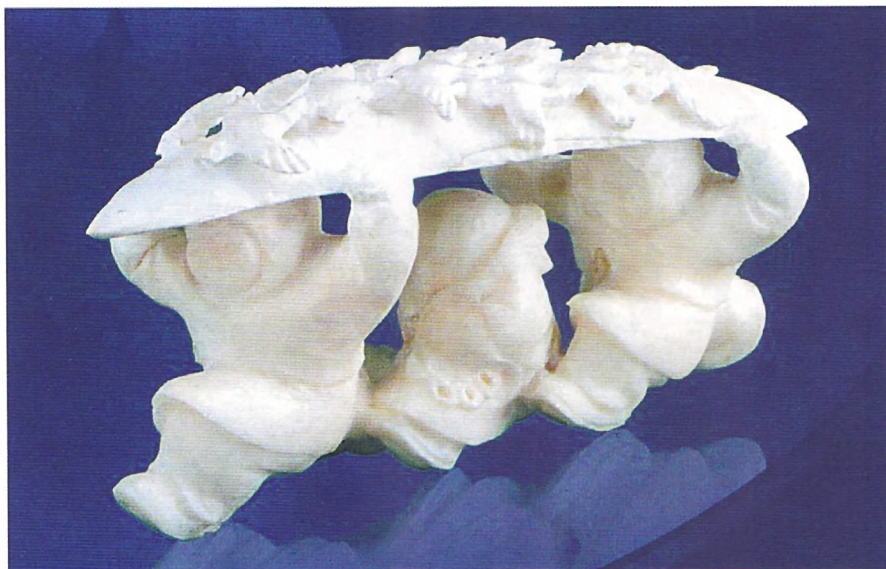
Ил. 48. Коробочка. Дровни с чугуном. Середина XIX в.



Ил. 49. Каслинское литье. Клодт П. 1900-е



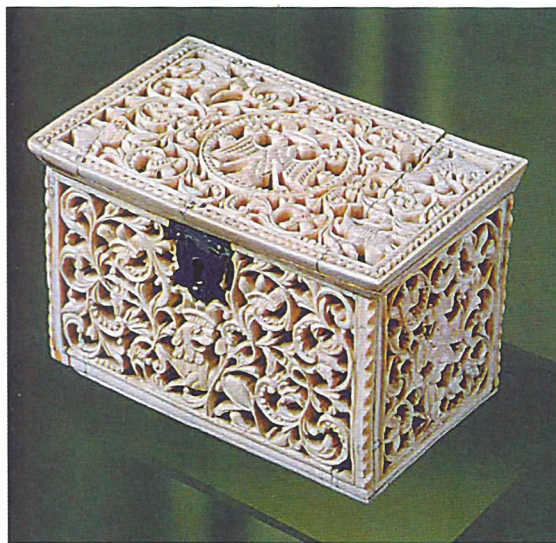
Ил. 50. Холмогорская резьба. Начало XXI в.



Ил. 51. Тобольская резьба. Несущие лодку. 1990-е



Ил. 52. Холмогорская резьба. XX в.



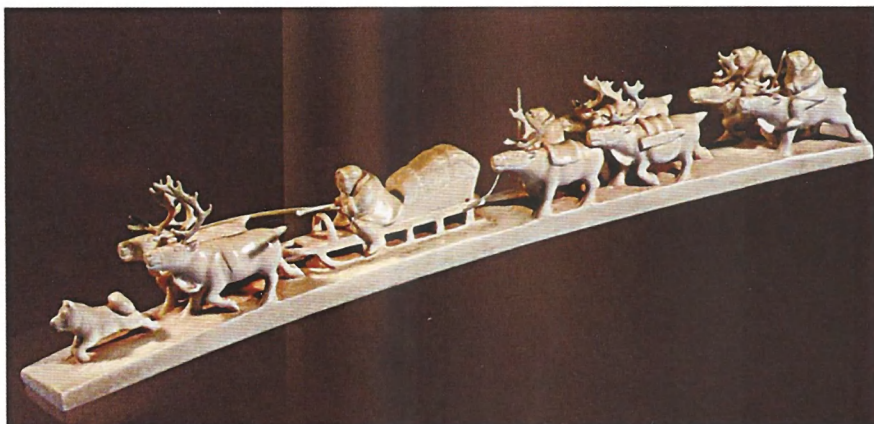
Ил. 53. Холмогорская резьба. XXI в.



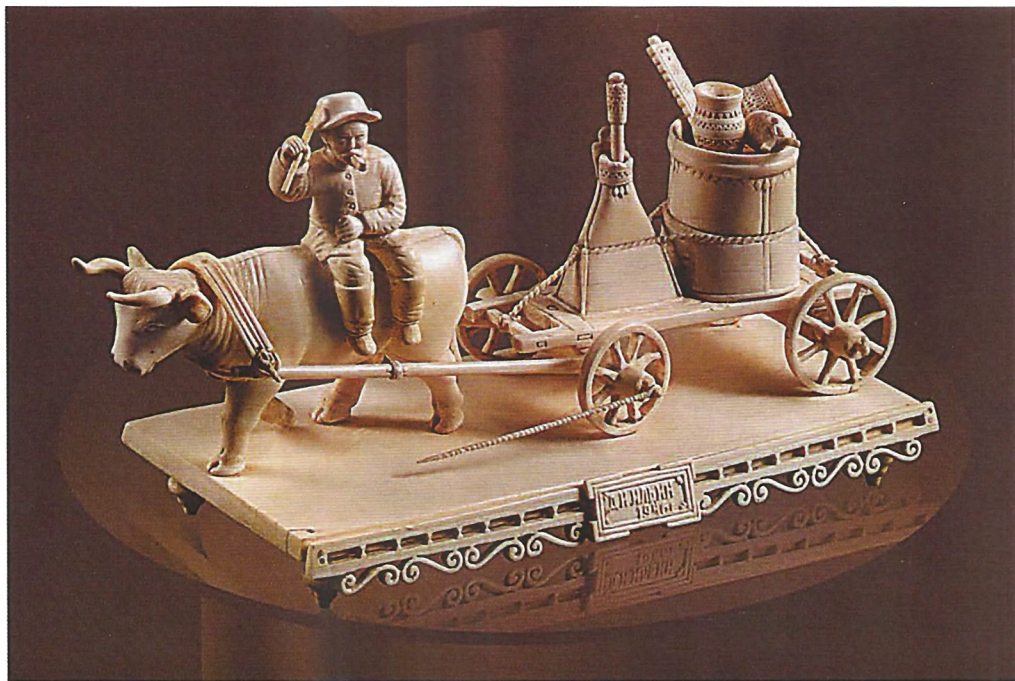
Ил. 54. Тобольская резьба. Перетягивание рога. 1980-е



Ил. 55. Чукотско-эскимосская резьба. Сюжетные зарисовки. 1980-е



Ил. 56. Якутская резьба. С удачной охотой



Ил. 57. Якутская резьба. Кумысный праздник



Ил. 58. Чукотско-эскимосская резьба. 1930-е



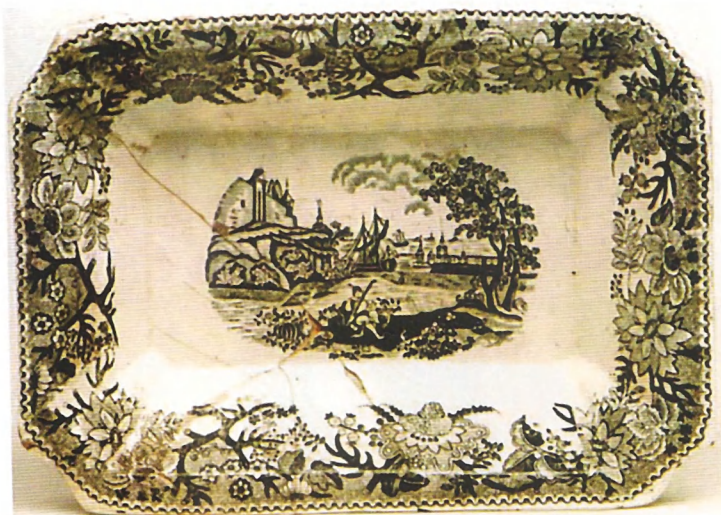
Ил. 59. Гжель. Фарфор. XX в.



Ил. 60. Гжель. Середина XX в.



Ил. 61. Фарфор. XX в.



Ил. 62. Фаянс XVIII–XIX вв.



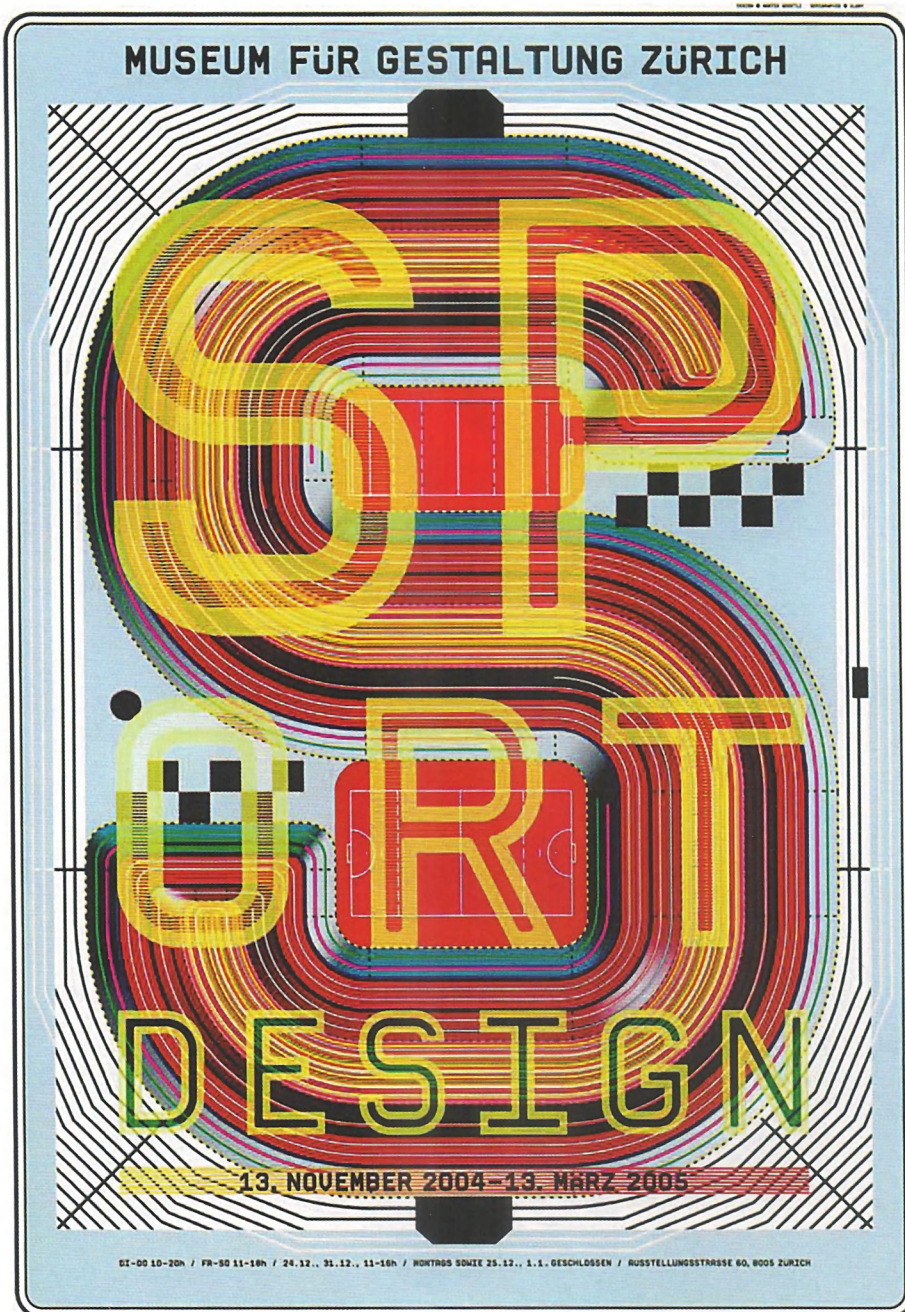
Ил. 63, 46. Скопино. Квасники



Ил. 65. Скопино. Рожко А.И. Скульптура «Лев». 1977 г.



Ил. 66. Скопино. Сосуд



Ил. 67. Плакат выставки «Sportdeizgn». 2005 г.



Ил. 68. Захарова М. Этикетки для упаковки меда



Ил. 69. Иагзумова Р. Упаковка для фабрики Ж. Бормана



Ил. 70. Тоотс. Поздравление «С новым годом». 1980

Контрольные вопросы

Жостово

1. К какому веку относится возникновение Жостовского лакового промысла?
2. На каких изделиях выполнялась Жостовская лаковая роспись?
3. Какие сюжеты использовали в росписи мастера Жостова?
4. Какую функцию выполняют современные изделия промысла?

Нижний Тагил

1. Что способствовало зарождению на Урале различных видов декоративно-прикладного искусства?
2. Какой вклад был внесен Демидовыми в подготовку квалифицированных кадров для промышленности и ремесел?
3. Какие типы композиций складываются в цветочной росписи Нижнетагильского промысла?
4. Какие аспекты определяют интенсивный спад в производстве расписных изделий по металлу к XIX веку?

Федоскино

1. Какую роль сыграл Пётр Иванович Коробов в создании русских лаков?
2. Какое влияние оказали Лукутины на развитие федоскинского искусства?
3. Как развивалось искусство Федоскина в советское время?
4. Какие традиционные художественные направления развиваются в федоскинском искусстве сегодня?

Палех

1. Когда зародилось искусство Палеха, сколько веков оно насчитывает?
2. Что послужило переходу росписи палехских мастеров с иконописных сюжетов на миниатюрную живопись?
3. Какую роль сыграл И.И. Голиков в истории Палехского промысла?
4. Какие традиционные художественные направления развиваются в искусстве Палеха сегодня?

Мстёра

1. Когда зародилось искусство иконописи в Мстёрском крае?
2. Какое искусство повлияло на сложение стиля мстёрской иконописи?
3. Как развивалось искусство Мстёры в советское время?
4. Какие традиционные художественные направления развиваются в искусстве лаковой миниатюры Мстёры сегодня?

Холуй

1. Когда зародилось искусство Холуя? С чем оно было связано?
2. Какое время можно назвать периодом становления холуйской миниатюрной живописи?
3. Какой новый вид изделия появляется в ассортименте художников Холуя в 1970–1980-х годах?
4. Какие традиционные художественные направления развиваются в искусстве Холуйского промысла сегодня?

Рекомендуемая литература

- Алексахин Н.Н.* Художественные промыслы России: Учеб. пособие. — М., 2005.
- Барадулин В.А.* Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982.
- Барадулин В.А.* Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск, 1987.
- Барадулин В.А.* Художественная обработка дерева. — М., 1986.
- Барадулин В.А., Коромыслов Б.И., Максимов Ю.В. и др.* Основы художественного ремесла: Практ. пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадулина. — М., 1979.
- Богуславская И., Графов Б.* Искусство Жостова. — М., 1979.
- Зиновьев Н.* О технике Палехской лаковой миниатюры // Художник. 1972. № 5.
- Зиновьев Н.* Технология Палехской живописи // Художник. 1972. № 3.
- Искусство Жостова. Современные мастера* / Под ред. И.А. Романова. — М., 1987.
- Каморин А.* Лаковая миниатюра. Холуй. — М., 2001.
- Коромыслов Б.И.* Жостовская роспись. — М., 1977.
- Народные художественные промыслы России: Каталог-альбом* / Отв. ред. Г.М. Попов. — М., 2000.
- Некрасова М.* Палехская миниатюра. — Л., 1978.
- Основы декоративного искусства в школе* / Под ред. Б.В. Нешумова, Е.Д. Щедрина — М., 1981.
- Пирогова Л.Л.* Лаковая миниатюра. Палех: Альбом. — М., 2001.
- Попова О.С., Каштан Н.И.* Русские художественные промыслы. — М., 1984.
- Соловьева Л.Н.* Лаковая миниатюра. Мстёра: Альбом. — М., 2001.
- Супрун Л.Я.* Лаковая миниатюра Федоскино. — М., 1987.
- Хворостов А.С.* Декоративно-прикладное искусство в школе. — М., 1981.
- Ходов В.* Палех // Юный художник. — 1982. № 1.
- Шпикалова Т.Я.* Народное искусство на уроках декоративного рисования. — М., 1979.

§ 2. Резьба по дереву

С давних времен из дерева возводили дома, изготавливали утварь, посуду, делали игрушки. В России художественная обработка дерева — самый развитый и наиболее древний вид народного декоративного искусства. Древнерусские плотники (древodelы) строили хоромы и терема, ставили крепости. Мастера выдалбливали праздничные сосуды, енды и скобкaри для кваса и медовых напитков, делали и красивую бытовую утварь. Бочары из дубовых дощечек-клепок собирали бочки, жбаны, токари из мягкой древесины вытачивали чашки, миски-ставцы. Из луба гнули коробы для приданого, из клена резали изящные звонкие ложки.

Подкрашенной резьбой щедро украшались дворцы, палаты и тере-

ма на Руси. На ярком солнце блистала расписанная киноварью, ярмедянкой и золотом рельефная резьба наличников и крылец. За красоту и великолепие дворца в Коломенском современники считали его одним из чудес света. В XVII–XVIII вв. искусство художественной резьбы по дереву получило развитие в оформлении иконостасов, дворцовых интерьеров, в мебели, где преобладала объемная, горельефная, накладная и пропильная резьба. Резьба украшала грузовые парусники, а также боевые корабли: галиоты и корветы, под бушпритами которых красовались скульптуры птиц, зверей и морских божеств (рис. 137)⁹⁶.

⁹⁶ Бибикова И.М. К наследию русских древоделов. — М., 1994.



Рис. 137. Фрагмент корабельной резьбы

Художественная резьба по дереву подразделяется на домовую (архитектурную) резьбу, резные предметы обихода и деревянную игрушку. Для архитектурной резьбы характерны крупные монументальные формы: высокие фронтоны завершаются мощными бревнами-охлупнями, вырезанными в виде головы оленя или коня, доски-причелины и спускающиеся с них доски-полотенца заполнены рельефным или пропиленным растительным орнаментом. В резьбе предметов обихода масштаб меняется, становясь соразмерным человеку. Ткацкие станки и прялки, вальки для выколачивания белья, трепала для льна, праздничные сани-кошовки и выездные телеги, дуги, солоницы и жбаны щедро покрывались узором геометрического или плоскорельефного орнамента: квадратами, треугольниками, розетками и ромбами самых различных сочетаний.

Искусством обработки дерева издавна славились народные умельцы районов Севера, Верхнего и Среднего Поволжья, мастера лесных районов Архангельской, Вологодской, Вятской, Тверской, Нижегородской, Владимирской губерний. В настоящее время художественные изделия из дерева производят предприятия художественных промыслов, отдельные семьи, передающие традиции промысла по наследству, и мастера. Эти изделия отличаются техникой обработки, отделки, орнаментом и пр. К современным промыслам относят: Абрамцево-кудринский,

Богородский, Нижегородский, Шемогодский и Унцукльский.

Абрамцево-кудринская (ворносковская) резьба

У нас прочно вошли в обиход деревянные вещи с резьбой. Округлым растительным резным орнаментом или изображением птиц и рыб украшены шкатулки и ящички темно- или золотисто-коричневые и лакированные; письменные приборы с длинноносыми дятлами, лотки для карандашей, туалетные коробки, рамки, упоры для книг и маленькие полочки. Все эти изделия объединяются обычно одним названием «абрамцево-кудринская резьба».

Абрамцево и Кудрино — это две деревни, расположенные недалеко от города Сергиев Посад. Они заслужили мировую известность; мастера абрамцево-кудринской резьбы награждались медалями и премиями у нас в стране и в Англии, Франции, Бельгии, Италии, Голландии.

Сам промысел зародился в 80-х годах XIX века. Два прославленных русских художника — Илья Ефимович Репин и Василий Дмитриевич Поленов обратили внимание на замечательную доску, украшенную резным орнаментом. Приобретенная доска положила начало Абрамцевскому музею. Хозяйка имения, Мамонтова, увлекалась народным искусством, поэтому устроила для местной молодежи школу и столярную мастерскую.

В числе учеников оказался в Абрамцево и сын плотника из соседней деревни Кудрино Василий Ворносков. С первых занятий мальчик



Рис. 138. В.П. Ворносков. Шкатулка

отличался своим взглядом на мир и интересом к орнаментальным мотивам. Ему больше по душе оказалась народная резьба.

В 1906 году в деревне Кудрино Ворносковым была открыта небольшая учебная мастерская, деятельность которой послужила основой возникновения промысла и производства своеобразных изделий. Сформировавшись как мастер, Василий Петрович Ворносков вместе с семью сыновьями стал работать в своей любимой манере. Основа его орнамента — плавно в определенном ритме изгибающиеся ветки полусказочных деревьев с кудрявыми листьями, напоминающими пальцы⁹⁷.

⁹⁷ Барадулин В.А., Коромыслов Б.И., Максимов Ю.В. и др. Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадулина. — М., 1979.



Рис. 139. Т. Альхимович. Дерево

Мастер сочинял завитки, заполняя ими пустое пространство, а между веток размещал сказочных птиц — короткохвостых, с толстыми клювами. В орнамент часто вписывались тупоносые караси с круглыми, большими, как у птиц, глазами, хвосты были подобны вееру (рис. 138, 139).

Орнамент мягко закруглялся, фон не вырезался весь. Получившийся узор напоминал традиционную северную русскую резьбу. Изделия мастерской Ворноскова отличались разнообразием и красотой тонировки дерева, прекрасной полировкой; они пользовались большой популярностью и демонстрировались на выставках начала XX века.

В советские годы творчество мастеров стало очень плодотворным. В.П. Ворносковым был создан тогда очень широкий ассортимент изделий, вполне утилитарных, разнообразных и вместе с тем краси-

вых по тону полированного дерева, контрастирующего с его резной поверхностью. Немало значительных произведений выполнил тогда мастер и вместе с сыновьями. Одно из них — портал «Охрана границ СССР», украшавший зал Государственной Третьяковской галереи на выставке изделий художественных промыслов 1937 года. Это был декоративный портал над дверью, изображавший советских пограничников. Всадники в буденовках на конях с узорными гривами и часовые с винтовкой и биноклем естественно вошли в сочную связь растительного орнамента — интересный и удачный опыт народных мастеров по созданию произведений монументального характера.

После смерти главы ворносковской «династии» его традиции, стиль работы сохранили сыновья, живущие в Москве и в Кудрине. Кудринские, ахтырские и хотьковские резчики объединились в созданную еще в 1922 году Василием Петровичем Ворносковым артель (ставшую теперь фабрикой).

Самые различные предметы из дерева, украшенные рельефной резьбой, выпускает Хотьковская фабрика резных художественных изделий. Резчики фабрики удачно сочетают традиционную рельефную резьбу с заovalенным контуром и слегка углубленным фоном с новыми способами обработки древесины. Главная особенность абрамцево-кудринской резьбы — это густой орнамент из изгибающихся ветвей и



Рис. 140. Л. Баркан. Шкатулка «Рыбы»

побегов, сочетающийся с изображениями зверей, птиц и рыб (рис. 140).

Работы Михаила Васильевича Артемьева часто украшают выставки декоративного искусства. Он ввел в ворносковский лиственный орнамент фрукты, пользовал сюжеты русских сказок «Колобок», «Лиса и Журавль». Обращают на себя внимание его работы: замечательный двухэтажный ларец с павлинами, полка с петухами, блюда на темы сельскохозяйственной выставки.

В Хотьково работала Мария Степановна Козаковская, дочь мастеров Максимовых. Она создала рисунки «Смородина», «Черемуха», «Крыжовник». Ее ларец «Цветы» наряден и праздничен.

В настоящее время разделяют три вида резьбы, относящиеся к абрамцево-кудринской:

Резьба с заovalенным контуром характеризуется тем, что поверх-

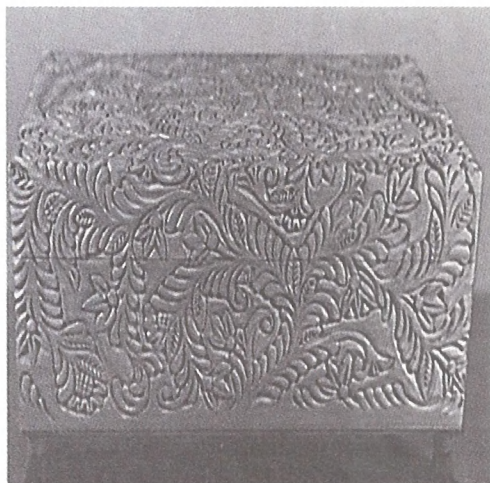


Рис. 141. Резьба с подушечным фоном

ность доски и рельефа на ней образует сплошной рельеф без фона, где и рисунок, и фон выступают как равноценные. Контуры и рисунка орнамента, и фона равномерно заовалены, что придает всему узору мягкость и плавность.

Резьба с подушечным фоном отличается от резьбы с заоваленным контуром тем, что со стороны фона контур заоваливается более отлого, а со стороны узора — круче. В результате фоновая часть рельефной поверхности приобретает форму подушки, что помогает четче выявить рисунок орнамента (**рис. 141**).

В *резьбе с подборным фоном* узор также имеет округлые края, но фон снимается или подбирается на большую или меньшую глубину. В этом случае рельефность более выражена, т. к. орнамент выступает над плоским, более низким по уровню, фоном (**рис. 142**).

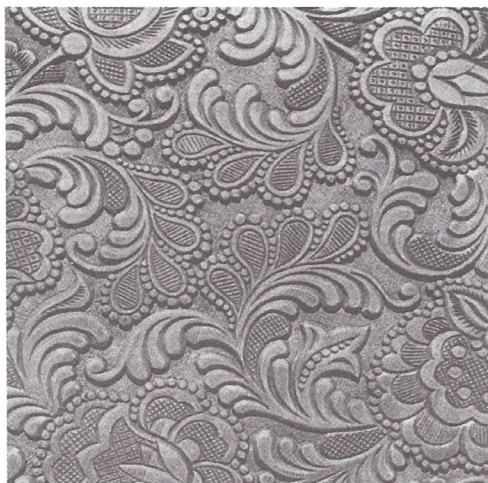


Рис. 142. Резьба с подборным фоном

Сегодня художественные традиции этого промысла развиваются в творчестве коллектива мастеров-резчиков, многие из которых являются членами Союза художников России и авторами новых интересных изделий. Хотьковские и кудринские резчики по дереву создали новое, своеобразное, направление в древнем виде русского декоративного искусства.

Богородская резная игрушка

Богородская резная деревянная игрушка и скульптура — один из редких видов русского народного искусства. Центром его является деревня Богородское, расположенная неподалеку от Сергиева Посада.

В старину мастерами-резчиками вырезались обыкновенно из целой колоды деревянные ульи в виде человеческих или звериных фигур. С XVII в. известны деревянные скульптурки-игрушки, ко-

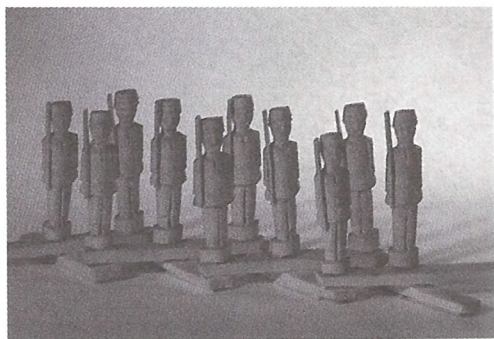


Рис. 143. Богородская игрушка.
«Солдатики». Игрушка с движением

торые продавались, например, у стен подмосковного Троице-Сергиевского монастыря. Как известно по документам, их покупали там для Петра I, когда он был еще ребенком. По-видимому, производство резных деревянных игрушек было широко распространено в том районе. Отсюда берут начало современные производства. Наиболее ранние из сохранившихся изделий относятся к самому концу XVIII века (рис. 143).

Для богородской резьбы XIX столетия характерно уже большое разнообразие жанров. Это и фигурки животных и птиц, и занимательные бытовые сцены, и всевозможная игрушка с движением. Богородская скульптура прошлых веков являлась своеобразным отражением русской жизни. Представителей всех слоев общества можно было увидеть в богородской игрушке: мастеровых, дам и гусаров, помещиков и чиновников. Простой народ мастера всегда изображали с теплотой и любовью. В то же время с тонким

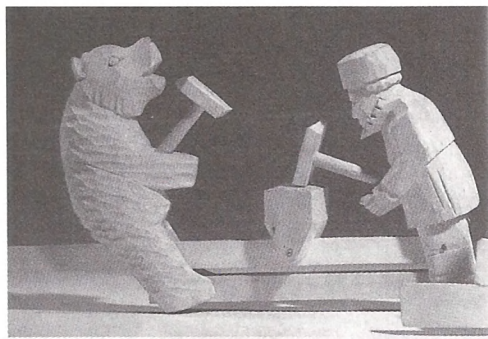


Рис. 144. «В кузнице»

юмором высмеивались жеманство и кокетство барынь, фатовство гусаров. Фигурки, как правило, делаются в действии: пастух пасет стадо, дровосек рубит дрова, всадник скачет на коне (рис. 144, 145). Широко изображался народный быт: «Дровосеки», «В кузнице», «Пахарь», «Сеятель». Используется главным образом мягкая, легкая в работе липа. Мастерство, творческая фантазия многих поколений резчиков передаются в искусстве богородской резьбы из рода в род⁹⁸.

Первые годы XX века были богаты событиями в жизни старинного промысла резных изделий в селе Богородском. Искусство местных крестьян сделалось известным в Европе, привлекло внимание видных деятелей культуры. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже работы богородского резчика С.Д. Барашкова отметили серебряной медалью. Ему же вручили в 1902 году вторую серебряную ме-

⁹⁸Блинов Г. Русская народная игрушка. — М., 1983. С. 163.

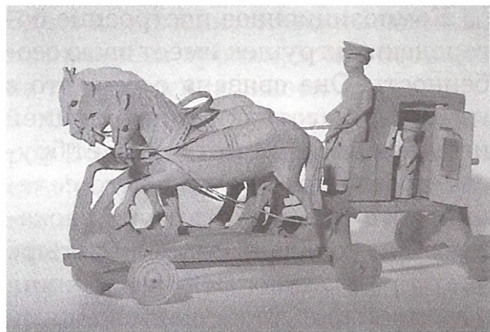


Рис. 145. Карга

даль на выставке кустарных изделий в Петербурге.

После Октябрьской революции Богородский художественный промысел быстро выдвинулся в число успешно развивающихся центров советского народного искусства. Немалая заслуга в этом принадлежала преподавателю богородской школы Чушкину, возглавлявшему артель местных художников-резчиков. Он оказал большое влияние на новую смену мастеров, служил для многих из них примером.

Молодые богородские резчики освоили в школе, кроме традиционных навыков резьбы по дереву, начальные приемы лепки скульптуры из мягких материалов. Курс лепки был введен в программу обучения. Это имело свои отрицательные стороны, поскольку способствовало утверждению принципов станковизма. Владея лепкой, молодые мастера уже имели возможность продуманно искать композицию будущего резного изделия. Они полностью отказались от создания резных изделий по

изображениям на старинных гравюрах и лубочных картинках. Теперь сами мастера выполняют эскизы богородских игрушек и скульптур. Убедительная реальность в передаче фантастических образов и сказочная поэтизация действительности говорят о глубокой народности искусства богородской резьбы. Для изделий богородских мастеров характерно сочетание тонкой орнаментальной резьбы, которая превосходно передает оперенье птиц, шерсть животных, с гладкой поверхностью изделий⁹⁹.

Любимыми персонажами в новой богородской резьбе становятся герои народных сказок, популярных произведений русской и советской литературы. Наиболее распространенным видом резьбы в творчестве нового поколения богородских мастеров стали скульптурные композиции. Этот вид изображений больше подходил для воплощения индивидуальных замыслов. Достаточно значительные по размерам скульптурные композиции смотрелись выигрышнее игрушки, особенно на представительных выставках народного творчества, участие в которых сделалось для местных резчиков вполне привычной традицией.

Ведущими художниками Богородского промысла оставались потомственные мастера из династий Стуловых, Прониных, Зининых,

⁹⁹ Дайн Г.Л. Русская игрушка: Альбом. — М., 1987. С. 200.

Бадаевых, Максимовых. Получив воспитание в школе, освоив принципы резьбы и лепки, они сохранили в своем творчестве традиционное для промысла чувство красоты материала, приемы скорой и виртуозной резьбы по дереву.

В течение XX века в судьбе старинного промысла резных изделий в селе Богородском происходили важные перемены. В начале века местные мастера объединяются в артель, в 30-е годы — в колхоз, теперь на основе промысла создана Богородская фабрика художественной резьбы.

Лучшие художники села Богородского, будучи сами инициаторами поиска нового, стремились не порывать с достижениями прошлого. Они умели показать товарищам по работе, что в системе традиций можно открыть путь к новому, что традиционные способы резьбы пригодны для творческой работы в наше время, что их эстетические нормы нисколько не препятствуют развитию исполнительского мастерства, созданию произведений поистине современных и вместе с тем крепко связанных с искусством давней богородской резьбы.

Основываясь на древней традиции русских мастеров резьбы по дереву, богородские резчики делают изделия без предварительных эскизов, «смаху» (отсюда и название — «маховая» резьба). Этот прием обработки древесины придает богородским изделиям специфический характер.

Композиционное построение богородских игрушек имеет свою особенность. Она связана с тем, что в качестве заготовки для будущей игрушки мастер заготавливает брусок древесины треугольного сечения, который получают при раскалывании полена на три или четыре части радиально. Вся композиция объемной фигурки с наименьшими потерями древесины вписана в эту форму заготовки.

Здесь сформировались свои, богородские, навыки работы стамеской и ножом, художественная система пластического строения фигур и особенности их декоративной порезки. Одна из замечательных традиций мастерства богородских резчиков — умение найти предельно законченный и лаконичный силуэт резной фигурки и всей композиции. Именно это делает каждую их работу такой ясной и доходчивой.

Создавая игрушки, где персонажи движутся, мастера проявляют себя и как конструкторы. Приемы несложные, близкие к народным игрушкам: использование смещающихся планок, подвижных деталей, крепящихся на пружинках или веревочках, несложные механизмы на кнопках. Они применяются в самых различных композициях, усиливая яркость образа игрушки, делая ее поистине живой. Движение дополняет, подчас и раскрывает сюжетный и образный замысел создателя игрушки. Большое место в современной богородской резьбе занимает и декоративная скульптура.

Здесь и анималистические сюжеты, и мчащиеся тройки, и композиции на тему русских сказок.

Современное творчество мастеров Богородской фабрики художественной резьбы сохраняет черты коллективного народного творчества, что отражается в образности игрушки, в стилевом единстве трактовки сюжетов. При общности стиля богородской резьбы искусство отдельных мастеров отмечено индивидуальностью. Так, в работах старейших мастеров по-своему воплощены современная тематика в скульптурах И. Стулова, фольклорные и исторические сюжеты в произведениях заслуженных художников России В. Зинина и Н. Максимова. И среди современных богородских мастеров-резчиков немало ярких индивидуальностей, это Н. Бадаев, М. Барашков, Д. Горшков, В. Ерошкин, Н. Левин и др.

Богородская фабрика художественной резьбы выпускает много игрушек-скульптур. Выпускают богородчане скульптуру на сюжеты, навеянные любимыми песнями, произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Крылова, много скульптур создано на мотивы русских народных сказок, былин, басен: «Сказка о Золотом петушке», «Конек-горбунок», «Вершки и корешки», «Генерал Топтыгин», «Чаепитие» (рис. 146). Тема народной сказки звучит в богородской игрушке как сама сказка. Современные скульптуры богородских резчиков натуралистичны, их формы сложны

и декорированы мелкими порезками. Очень интересны скульптуры-игрушки, предназначенные для детских игр. Искусство богородской резьбы, храня традиционную основу, обогащается современным творчеством новых поколений мастеров, образами своего времени.

Поволжская домовая (корабельная) резьба

В Нижегородской губернии в 1830–1840-х годах, в крестьянском зодчестве Среднего Поволжья распространилась так называемая глухая рельефная резьба. Это резьба с непрорезанным (глухим) фоном и высоким рельефом узора. На избы она перешла с волжских судов.

В журнале «Зодчий» за 1872 год В. Даль писал: «Это резное искусство развивалось на волжском судостроении. Нынче, когда прежние разукрашенные расшивы, мокшаны



Рис. 146. «Чаепитие».
Игрушка с движением

коновязи вытесняются постепенно парходами и баржами и корабельные резчики стали работать по деревням — ставни, наличники, карнизы и подкрылки к избам они вырезают с большим вкусом»¹⁰⁰.

В старину корабли строились также из дерева, их украшали хорошо видным издала крупным растительным орнаментом, а на носу, на месте бушприта, часто вырезались изображения фантастических существ, связанных с представлениями о водной стихии.

Корабельная резьба, которая оказала большое влияние на домовую, имеет свои старинные художественные традиции. Первые исторические сведения о резьбе на русских кораблях мы встречаем у Джерома Горсея, описывающего флот Ивана Грозного в Вологде, где на кораблях, поражавших величиной, красотой и странной отделкой, были резные изображения львов, драконов, орлов, слонов и единорогов (цв. илл. 26). Богатой резьбой украшены были суда, построенные при Алексее Михайловиче, например корабль «Орел», сгоревший во время восстания Степана Разина.

Корабли Петра I отличались богатым резным убранством. На их строительство в Архангельск и Воронеж были присланы лучшие резчики Оружейной палаты. Поэтому в декоре домовой резьбы так часто встречаются фигуры львов с хвостами,

поросшими трилистником, фараон-женщин с рыбьими хвостами, сиринов-птиц с женской головой. Художественные приемы и орнаментальные мотивы, выработанные за долгие годы существования корабельной резьбы, органически вошли в декоративное убранство крестьянского жилища. На домовую резьбу Поволжья оказали влияние также архитектурные элементы барельефов Владимиро-Суздальских храмов XII–XIII веков. Связь эта говорит о глубокой традиции, свидетельствующей об общей художественной культуре народного творчества и древнерусского искусства. Но особенно сильное влияние оказали декоративные композиции русской классической архитектуры конца XVIII и начала XIX века. В резьбе широкое распространение получают мотивы классического декора: акантовые листья, ионики, квадратные и ромбические плиты, розетки, сухарики и т. д.

Переноса в технику дерева декоративные детали каменного зодчества, народные мастера с присутствием им чувством материала придают этим деталям такие формы и такую пластическую обработку, что они получают новое звучание, полностью отвечающее специфике дерева.

На причелинах нижегородских изб можно увидеть изображения русалок, или, как их еще называют, «берегинь» (фигура, оберегающая судно или дом) (рис. 147). Мастера были людьми с веселым нравом,

¹⁰⁰ Бибикова И.М. К наследию русских древоделов. — М., 1994. С. 166.



Рис. 147. Русалка-берегиня

работали и строили с песнями, шутками; вероятно, поэтому у русалок-берегинь на избах Нижегородского края веселые, смеющиеся лица.

Домовой резьбой украшали наиболее важные композиционные части крестьянской избы — фронтоны, карнизы, наличники окон, двери, ворота. Постройка избы предопределяла распределение резного декора и схему его композиционного построения. Фронтоны и светличные окна почти всегда богато украшались барельефной резьбой, с использованием таких мотивов классической орнаментики, как акантовые листья, сухарики, ионики, розетки и т.д. Народные мастера, стремясь к большому богатству декоративных украшений, увеличивают число подзоров, пышно деко-

рируют выносную плиту, дают нарядное решение светличного окна.

Резьба на фризových досках в основном строится на растительном орнаменте, в виде волнистого побега по всей плоскости доски. Здесь резчики создают богатые сложные композиции, проявляя творческую фантазию и мастерство. В растительный орнамент народные мастера умело вписывают в композицию фигуры фантастических животных-фараонов, сиринов, львов, надписи фамилий и даты. Всё это значительно обогащает и оживляет декор фризových досок, акцентируя узловые точки композиции (рис. 148, 149)¹⁰¹.

¹⁰¹ Абраимова А.А., Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. Художественная резьба по дереву, кости, рогу. — М., 1980.



Рис. 148. Фрагмент украшения избы



Рис. 149. Лев

Разнообразно и интересно решается декор на наличниках окон. Резьба сосредоточена на карнизе, фризе, плоскостях ставен. Ставни украшаются растительным орнаментом или в него вписывают фигуры стилизованных птиц (рис. 150).

Обрамление окна заканчивается выпусками, украшенными выемками и капельками. В украшении наличников часто применяют различные по форме розетки, ромбы, вырезанные в технике рельефной резьбы.

Кроме больших красных окон украшались волоковые окна, происхождение которых относится к глубокой древности. Первоначально

это было горизонтальное отверстие в толщину бревна, закрывавшееся доской (волокушей). Волокуша исчезла, появилось стекло и ставни. Резьба таких наличников выполнена обычно выемчатой техникой или в низком рельефе (рис. 151). Наиболее распространенным мотивом являются большие полурозетки, размещаемые на фронтончике, подоконной доске.

С любовью и фантазией народные резчики украшают резьбой ворота крестьянских домов. Прямоугольный силуэт проема калитки и ворот смягчается путем применения угловых вставок, которые придают ему особую живописность и богатство благо-



Рис. 150. Ставни. Стилизованная птица

даря сложным вырезам по краям. Эти вставки заполняются крупным растительным орнаментом, чаще всего с изображением львов, которые должны оберегать богатство крестьянина.

Пышный растительный орнамент располагается как по горизонтали, так и на вертикальных столбах. Контраст богатого декора со спокойной плоскостью калитки и ворот создает фантастический и сказочный характер композиции.

В домовой резьбе Поволжья мы видим ряд различных по времени и характеру художественных влияний. Мотивы, идущие из глубокой древности, и наслоение более поздних эпох подвергается в народном



Рис. 151. Волоковое окно

декоративном искусстве глубокой творческой переработке.

Следуя лучшим традициям русского декоративного творчества, народная архитектурная резьба Поволжья развивалась как большое декоративное искусство, яркое по своей художественной характеристике и глубоко национальное по содержанию.

Северная резьба

Архангельская деревенская изба впечатляет здесь своей грандиозностью. Большая, на высоком подклете, она объединяет под одной крышей все хозяйственные постройки. Резной декор избы лаконичен, прост и вместе с тем монументален. Основную нагрузку несет фронтон, обращенный лицом к главной улице деревни или к речке (**рис. 152**). Узкий кружевной узор причелин, включающий мотивы геометрической резьбы — ромбы, звездочки, треугольники, круги, решетки, квадраты, — еще сильнее подчеркивает монументальность и масштабность размеров самого фронтона. Концы причелин, опускающиеся

ниже фронтона, особенно ажурны и легки. Им вторит ажурный орнаментальный узор ветреницы — резной доски, начинающейся в месте стыка причелин в верхней части фронтона и вертикально, как полотенце, падающей вниз (**рис. 153**).

Резьбой украшалось и расположенное на уровне второго этажа крыльцо. Витые колонки, небольшой конек на двухскатной крыше, подзор, узким кружевом сбегаящий вниз по навесу лестницы, и в контрасте с ними массивная скульптурная масса столба, поддерживающая крыльцо, сообщают всей постройке сказочный вид.

Венчал северную избу охлупень — бревно лиственницы, из которого на конце вырубалась топором голова коня, птицы или оленя. Когда-то с этими изображениями связывались представления о добрых магических силах. Утерев со временем свое значение, скульптурные изображения над фронтоном остались обязательной деталью украшения, совершенной по

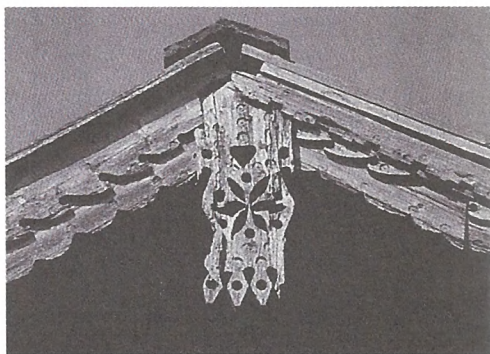


Рис. 152. Фронтон северной избы

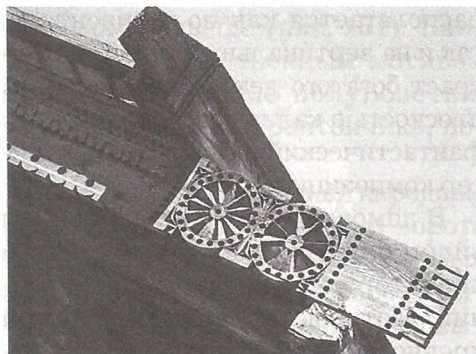


Рис. 153. Полотенце северной избы



Рис. 154. Охлупень

своим пластическим достоинствам (рис. 154).

И сегодня на Северной Двине и на высоких крутых берегах реки Мезени можно встретить избы, над крышами которых четко и торжественно возвышаются монолитные силуэты коней и птиц.

В народной резьбе по дереву в Архангельской, Вологодской, Кировской областях и Карелии преобладают мотивы геометрического орнамента. Узоры его располагаются на объемных и плоских поверхностях бытовых предметов: чашах, солоницах, ковшках, братинах, поставцах, блюдах.

В прошлом мотивы резьбы имели вполне определенный символический смысл, связанный с язычески-



Рис. 155. Мастер режет соларный знак

ми представлениями наших далеких предков. Например, круги, изображения коней и птиц были связаны с культом солнца, от которого зависела судьба урожая, а значит, и будущее крестьянина-земледельца (рис. 155)¹⁰².

В крестьянском искусстве XVIII–XX веков геометрическая резьба была не только красивым узором: народ помнил заключенный в нем глубокий смысл.

Необычайно устойчивыми по своим формам, разнообразными и совершенными по украшению являются прялки. В наше время прялка совершенно вышла из обихода, и

¹⁰² Хворостов А.С. Древесные узоры. — М., 1976.



Рис. 156. Северные прялки и фрагмент орнамента

ее едва ли встретишь в самом отдаленном уголке нашей страны, да и то уже заброшенной, валяющейся где-либо в сарае или на чердаке. Между тем прялки все еще старательно собираются музеями, т. к. всегда являются подлинными произведениями народного искусства, большей частью искусства резьбы по дереву (рис. 156).

В старину прялка играла очень большую роль в жизни русской женщины-крестьянки. С прялкой она не расставалась, по существу, с детских лет и до самой смерти. Поэтому прялка изготовлялась с особенной тщательностью. Если это бывала резная прялка, то резьбой покрывалась верхняя вертикальная ее часть, лопасть, или лопаска (лопатка), и поддерживающая лопаску ножка, реже нижняя часть прялки — донце, на которую садилась пряха.

Северные прялки отличаются громадностью и массивностью форм. Резьба покрывала преимущественно лопаску, причем на лицевой внешней стороне размещалась главная композиция, тогда как внутренняя, которую обычно закрывало прядево — льняная кудель, украшалась скромнее. Несмотря на простоту приемов и элементов резьбы — треугольников, квадратов, розеток, выполненных в трехгранно-выемчатой, контурной или скобчатой технике, — композиции прялочной резьбы отличаются гармоничностью и равновесием, богатством ритмов. Резной орнамент

иногда создает впечатление расцветшего куста, плавными изгибами побегов соединяющего ствол-ножку с кроной-лопастью.

На северных, вологодских и ярославских прялках можно во всем блеске видеть так называемую геометрическую резьбу. Геометрической она называется потому, что в основе ее лежат всевозможные комбинации простейших, внешне несложных геометрических форм: кружков, треугольников, уголков, полосок. Искусство здесь состоит в том, что путем умелого комбинирования этих простейших элементов получали сложный, богатый на взгляд узор, и в том, что каждый отдельный элемент, каждый штрих выполнен с большой точностью, аккуратностью, весь рисунок прялки точно отштампован. На северных резных прялках важную часть рисунка составляет круг-розетка, солнечная розетка. Иногда внутри розетки вырезаны равномерно расположенные по кругу овальные заостренные лепестки. Но чаще солнечная розетка вся покрыта мелкими параллельными полосками — желобками, изгибающимися и чуть расширяющимися к краю круга, как будто бегущими или вертящимися один вслед за другим. Таких солнечных розеток, покрытых желобками, на лопасти прялки иногда бывает по несколько¹⁰³.

Геометрическая резьба разнообразна по своим приемам и тому

¹⁰³ Абраимова А.А., Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. Художественная резьба по дереву, кости, рогу. — М., 1980.

зрительному эффекту, который она в разных случаях производит. Здесь различается наиболее широко применявшаяся трехграннойчатая (геометрическая) резьба, само название которой показывает, что основу ее составляют различные по размерам выемки, состоящие каждая из трех граней. За ней идет резьба ногтевидная, или скобчатая, в виде углубленных лунок, резьба контурная. Все разнообразие порезки на том или ином предмете достигалось бесконечным комбинированием и варьированием этих основных приемов. Мастера-резчики прекрасно учитывали необходимость в интересах общей красоты изготавливаемой ими вещи сопоставлять крупные и мелкие элементы, оставлять между ними просветы фона, чтобы они лучше просматривались; учитывалось и то, как будут располагаться на резной поверхности и чередоваться освещенные выпуклые и затененные углубленные участки. Все вместе — интересное расположение розеток и других элементов, точное, мастерское, выполнение всех трехгранных углублений, полосок, зубчиков — и приводило в целом к тому, что такая прялка становилась настоящим произведением искусства.

Сходной по композиционным принципам геометрической резьбой украшались совки, вальки и рубеля, батаны ткацких станков. Нередко на лицевой, нерабочей, стороне предмета вдоль его оси располагали 3–5 розеток с прямыми либо серпо-

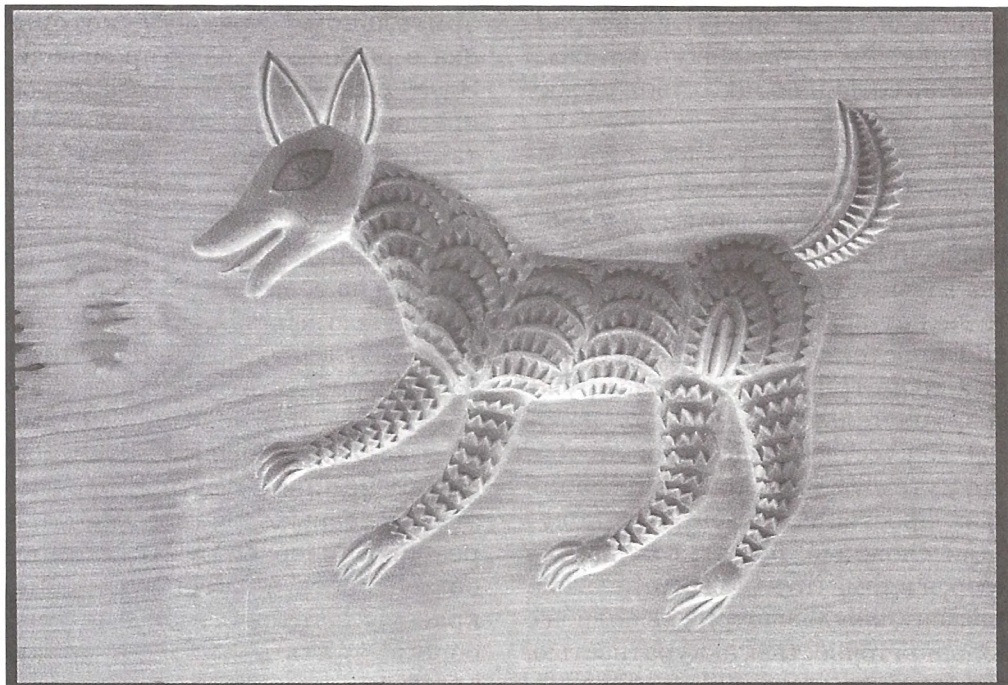


Рис. 157. Пряничная доска с элементами скобчатой резьбы

видными расходящимися лучами, а остальную поверхность расчленили полосами, квадратами, заполненными мелкими геометрическими фигурами, сеткой из контурных линий, треугольных углублений, зубчиков, уголков и пр.

Большое разнообразие порезки применялось при изготовлении пряничных досок. Мастера старались, чтобы на готовых пряниках, которые в старину выпекались в больших количествах, было бы изображено что-либо особенно интересное. Чаще всего это были изображения коней, петухов, иногда человеческих фигур. Фигурки птиц и животных на пряничных досках

сплошь покрыты геометрической резьбой, которая искусно передает шерсть, сбрую, пестрое оперение (**рис. 157**). Геометрическая резьба в наше время перешла на новые предметы. Шкатулки, коробочки, ковши, солонки на столярной и токарной основе изготавливаются на предприятиях Архангельской, Вологодской, Кировской областей, в Карелии и Республики Башкортостан.

Шемогодская прорезная береста

Известно, что на лесной территории нашей страны — в бывших Вологодской, Архангельской, Олонецкой, Вятской, Владимирской, Нижегородской губерниях, а также на Урале и в Сибири — в Пермской,



Рис. 158. Шкатулка. Великий Устюг. XIX век

Тобольской губерниях — существовали промыслы, прославившиеся берестяными изделиями.

По праву первое место среди берестяных художественных промыслов занимает Шемогодский, названный так по имени речки Шемоксы неподалеку от Великого Устюга. Шемогодская резьба по бересте имеет глубокие исторические корни. При раскопках в Новгороде наряду с берестяными грамотами были найдены куски бересты с росписью, тиснением и ажурной резьбой, относящиеся к XI–XIV векам. Из новгородских земель прорезная береста пришла на Север, где и превратилась в промысел.

Возникновение промысла в Великом Устюге относят именно к концу XVIII века, когда Великий Устюг становится крупным центром северных ремесел (чернь по серебру, резьба по дереву, финифть). Долгое время через скупщиков на ярмарку губернии поступали берестяные поделки не только из деревень, лежащих по реке Шемоксе, но и из других волостей. Резная береста испытывала влияние других видов северных ремесел, что особенно заметно в орнаменте просечной бересты. В разное время в нем усматриваются влияния устюжской черни, росписи и резьбы по дереву и кружевоплетения (рис. 158).

Одним из крупнейших мастеров, развивающих промысел, был Афанасий Вепрев. В 1780-х годах при Устюжском приюте была организована школа, где специально отобранные учащиеся обучались резьбе по бересте. Изделия Вепрева и его учеников охотно и в большом количестве покупались на ярмарках и выставках. Вещи Вепрева были прекрасны по форме и мастерству исполнения и в орнаментальном отношении.

Берестяная вязь, сложенная из упругих завитков-побегов, всегда оставляет впечатление вечного движения. Основа орнамента — замысловатый завиток, вырастающий из стержня побега и оканчивающий-

ся чаще всего розеткой, одним или тремя листиками. Почти невесомые, с розовой бархатистой поверхностью, с тончайшей прорезью, изделия напоминали дорогие и изысканные вещи из кости с ажурной резьбой (рис. 159).

Все изделия из бересты, которые дошли до нас, говорят о большом мастерстве резчиков, об их удивительном умении использовать мотивы и приемы, употребляемые в других материалах — в резной кости, просечном железе, черненом серебре. Орнамент всегда развивался, обогащался новыми формами благодаря работе нескольких талантливых мастеров.

В 1920-х годах Николай Васильевич Вепрев организовал первую артель берестяных изделий. Множество блюд, туесов, платочниц, буmajниц, чайниц, шкатулок и других предметов берестяного ассортимента изготовил мастер.

Берестяные ажурные Вепрева всегда выделялись богатством и сложностью изящной орнаментики и тщательностью выполнения. Современность требует от резчиков овладения изображением человека и других сложных изобразительных форм, с чем успешно справляются мастера прорезной бересты в наши дни. Одна из старейших мастеров и инициатор производства берестяных шкатулок А.Г. Маркова со своими учениками продолжает лучшие традиции промысла, разрабатывает новые современные темы в резьбе. Оттененная золотистой или коричневой, чуть подкрашенной древеси-

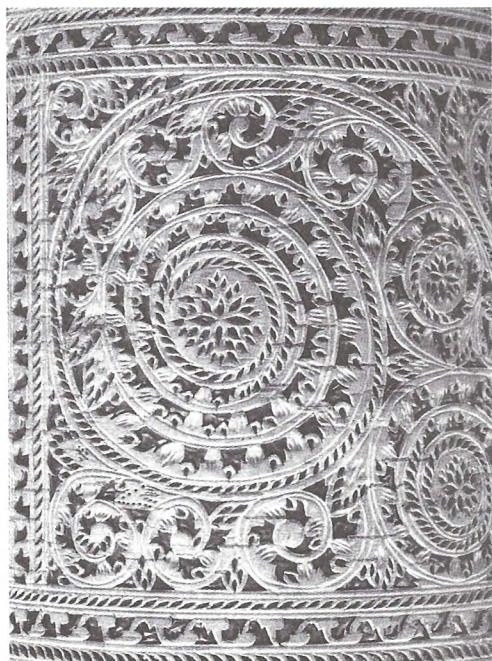


Рис. 159. А. Вепрев. Туес. Фрагмент



Рис. 160. Изделия Великоустюжской фабрики художественных изделий

ной обрамления, розовато-белая матовая береста выглядит неведомым, необычным материалом (рис. 160).

В настоящее время на Великоустюжской фабрике художественных изделий продолжается выпуск продукции с шемогодской прорезной берестой. Ее орнамент украшает цилиндрические поверхности бурачков, крышек и стенки шкатулок, коробок и ларцов.

Унцукульская всечка металлом по дереву

Древнее искусство всечки металлом в дерево является частью искусства торовтики (украшения рукоятей мечей, сабель, ножен и щитов). Оно было широко распространено у всех народов. Славился им и мастера Оружейной палаты Московского Кремля. С появлением огнестрельного оружия оно перешло

на ложа пицалей и охотничьих ружей. И сейчас знаменитые тульские оружейники украшают тонким металлическим орнаментом приклады и ложа дорогих двустволок.

Истоки унцукульского промысла украшения дерева всечкой металлом, как говорит легенда, уходят в XVII–XVIII века. Старики помнят, как на двери древней мечети висело большое деревянное кольцо с насечкой из серебра. Предания рассказывают о замечательном древнем мастере Гусейне, чье имя сегодня носит древнейший унцукульский орнамент. Художественное изделие, которое было характерно для мастеров того времени, — ручка кнута, сделанная из кизила, украшенная художественной насечкой. Позднее в Унцукуле мастера стали украшать насечкой декоративные



Рис. 161. И. Абдуллаев. Чаша

трости, начали появляться художественные трубки, табакерки. Материалом для изделий служат твердые породы дерева: орех, кизил, абрикос. Древесину выпрямляют, подсушивают, после чего обрабатывают на токарном станке. Для насечки применяют мельхиор, серебро в виде тонких лент и отрезков проволоки (рис. 161).

До 1920-х годов за границей было хорошо известно имя Магомеда Юсупова. Как и другие, он после уборки урожая зимой готовил свои изделия, а весной, объединившись с другими мастерами, уезжал во Францию, Англию, Турцию и Америку, где и продавал свои работы. Хорошо владея английским языком, он успешно торговал и в Америке.

На Международной выставке в Париже в 1937 году экспонировались работы унцукульских мастеров М. Гасанова и М. Кебедова, где по-

следний был удостоен золотой медали и дипломом I степени¹⁰⁴.

В 1960 году созданная в 1930-х годах артель преобразована в Унцукульскую художественную фабрику. Сейчас фабрика работает в современном здании, рассчитанном на пятьсот мастеров. Техника изготовления изделий из дерева этого промысла — выжигание с нанесением особым способом насечки сложной инкрустации из серебра и мельхиора. Мастер прорезает резцом в древесине щель, вдвигает в нее узкую ленту серебра или мельхиора и пристукивает молоточком. Работа мастеров была довольно трудоемкой. Для украшения одного изделия подчас требовалось более 30 тысяч точно рассчитанных движений мастера.

Поверхность декорированного изделия зачищают, шлифуют

¹⁰⁴ Шефов А.Н. Народные мастера Дагестана. — Л., 1982. С. 128.

и лакируют. Для изделий этого промысла характерны тщательно отполированная поверхность от темно-коричневых до красных тонов, где выделяется строгий, гармоничный блестящий орнамент (рис. 162).

Унцукульские орнаменты очень сложны в исполнении. Мастер

должен быть не только художником, прекрасно знающим все традиционные виды орнаментов, но и токарем, и столяром, прекрасно разбирающимся в структуре ценных пород деревьев, и хорошим ювелиром. Только сочетание этих знаний рождает унцукульского мастера.

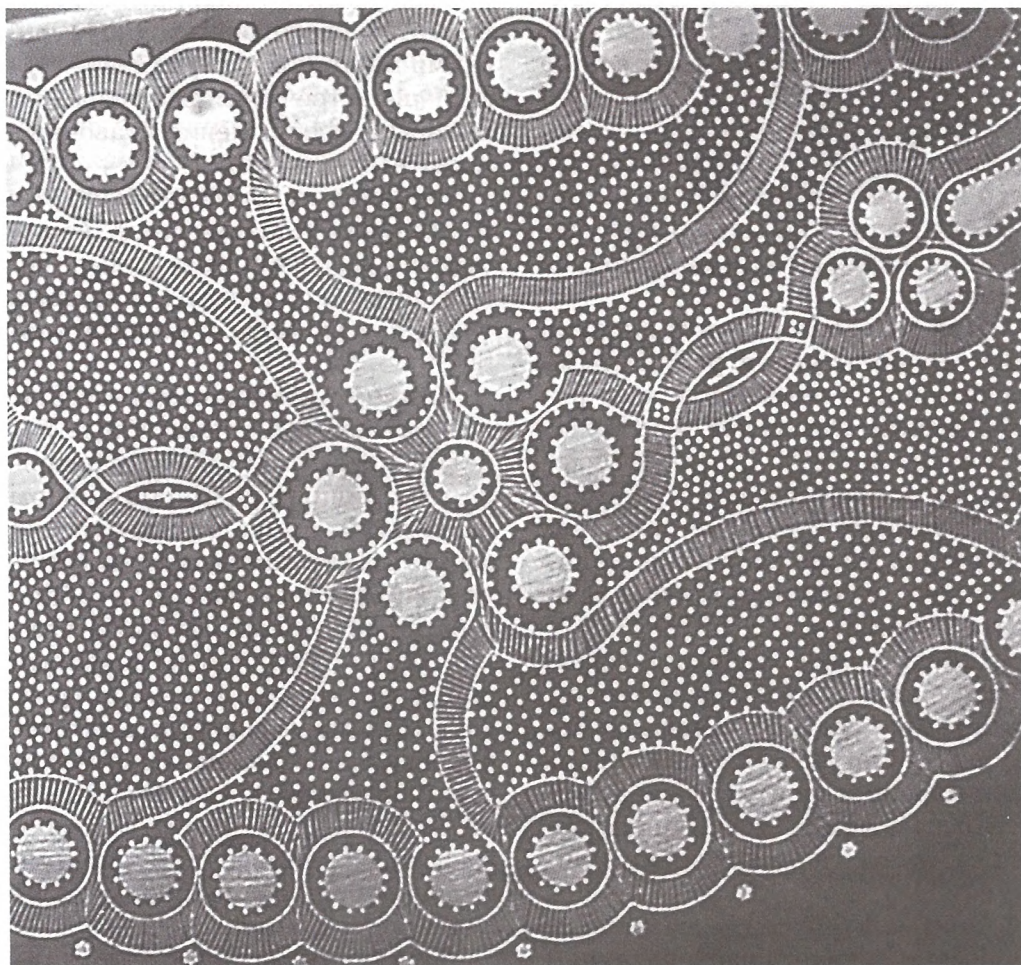


Рис. 162. Унцукульский орнамент

Работа начинается с подбора нужной древесины. Обычно для изготовления изделий используются деревья, выдержанные не менее пяти лет, с красивой текстурой. Затем древесина обрабатывается на токарном станке или вручную, и заготовка приобретает форму вазы, тарелки, ступки и т. д. Для готовой формы мастер делает рисунок. Выполненный на бумаге рисунок переносится на дерево сначала карандашом, а затем слегка намечается резцом.

Гвоздики применяются для исполнения точечного рисунка. Часто в узоры используют металлические кружочки, вокруг которых в виде каймы тоже забиваются гвоздики.

При создании рисунка изделия мастер пользуется различными сочетаниями геометрических фигур в виде кинжалов, окружностей, сеток и т. д. Обычное изделие унцукульского мастера имеет в рисунке до ста тысяч насечек-штрихов. После насечки изделие полируется, шлифуется и покрывается лаком.

Существует тринадцать основных традиционных орнаментов, которыми в настоящее время пользуются унцукульские мастера при создании своих произведений. Все основные орнаменты представляют собой геометрические рисунки.

Орнамент «Гусейн», названный по имени древнего мастера, существует более трехсот лет, внешне

по форме напоминает кинжал, используется при изготовлении декоративных тростей. В настоящее время часто применяется мастерами в сочетании с другими орнаментами.

Кроме этого орнамента существует множество других, которые используются в сочетании с основными. В последние годы идет непрерывная развитие традиционных орнаментов, применяемых унцукульскими мастерами. В орнаменте стали чаще встречаться растительные мотивы и изображения сказочных животных.

Ведущие художники Унцукуля И. Абдулаев, А. Магомедов, Х. Амиргамзаев разрабатывают новые геометрические орнаменты, в которых творчески вписаны старинные узоры.

Унцукульские мастера создают декоративные и утилитарные изделия: предметы туалета (в основном различных размеров и форм шкатулки); принадлежности для курения (трубки, мундштуки, портсигары, коробки для табака и папирос); предметы быта (палки, трости с различным декором); сервизы, ковши, стаканы (**рис. 163**). Предметы декоративного характера представлены декоративными блюдами, настенными панно. За последние годы художники промысла разработали рисунки кулонов, брошей, некоторых других видов изделий.

Возникнув из небольших кустарных артелей, художествен-

ные комбинаты Дагестана стали важными культурными центрами, где трудятся профессиональные художники, обогатившие народное искусство своими замечательными произведениями. За последние годы выдвинулась целая плеяда талантливых молодых мастеров, которые в настоящее время оказывают заметное влияние на рост народных промыслов в целом. Лучшие произведения художников Дагестана экспонируются на международных выставках во Франции, США, Бельгии, поражая мир прекрасным народным искусством.



Рис. 163. Коробочка с крышкой (орнамент «Гусейн»)

Контрольные вопросы

Абрамцево-кудринская резьба

1. Когда и где появилась и получила развитие абрамцево-кудринская резьба?
2. Какое влияние оказал на становление промысла В.П. Ворносков?
3. Какие подвиды резьбы различаются в этом виде резьбы?
4. Какие основные сюжетные линии и орнаментальные мотивы присутствуют в абрамцево-кудринской резьбе?

Богородская резная игрушка

1. Где появилась и с какого века известна богородская резная игрушка?
2. Какие фигурки и сюжеты чаще всего встречаются в изделиях богородских мастеров в период до 1917 года?
3. Какие персонажи становятся самыми любимыми у богородских резчиков с середины 1920-х годов по настоящее время?
4. В чем особенность композиционного построения богородских игрушек? От чего она зависит?

Поволжская домовая резьба

1. Почему поволжская домовая резьба имеет так много общих черт и персонажей с корабельной резьбой?
2. В чем выразилось влияние, оказанное древнерусским зодчеством на корабельную резьбу?
3. Какие особенности имело композиционное расположение декора на нижегородских избах?
4. Как украшались ворота и калитки в Поволжье?

5. Какие фантастические существа и сказочные животные чаще всего встречаются в домовой резьбе?
6. Какие по технике исполнения виды резьбы преобладают в украшении поволжских изб?

Северная резьба

1. Как декорировалось венчающее северную избу бревно? С чем это было связано?
2. С чем связаны были мотивы геометрической северной резьбы, и какой они имели символический смысл?
3. Какую роль играла прялка в жизни женщины-крестьянки? Как она украшалась?
4. Какие виды резьбы относятся к геометрической северной резьбе?
5. Какие мотивы и композиционные построения чаще всего встречаются в северной резьбе?

Шемогодская прорезная береста

1. Какой самый известный промысел прорезной бересты в России? Где он расположен?
2. Какой мастер XVIII века оказал определяющее влияние на стиль этого промысла?
3. Какой орнамент преобладает в прорезной бересте этого промысла?
4. Какое предприятие сейчас продолжает традиции прорезной бересты?

Унцукульская всечка металлом по дереву

1. В чем состоит особенность унцукульской техники изготовления украшенных металлом декоративных изделий из дерева?
2. Какие твердые или мягкие сорта дерева используют в этом виде промысла?
3. Какие сочетания геометрических фигур используются унцукульским мастером? Назовите любые три.
4. Почему большая часть орнаментов Унцукульского промысла состоит из штрихов и точек?
5. Какие предметы чаще всего отделывают металлом мастера этого промысла?
6. Какое современное развитие получил орнамент этого промысла? Какие появились в нем новые мотивы?

Рекомендуемая литература

- Абрасимова А.А., Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. *Художественная резьба по дереву, кости, рогу.* — М., 1980.
- Барадулин В.А., Коромыслов Б.И., Максимов Ю.В. и др. *Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадулина.* — М., 1979.
- Бибикова И.М. *К наследию русских древоделов.* — М., 1994.
- Блинов Г. *Русская народная игрушка.* — М., 1983.
- Ботнарь Д.М. *Освоение культурного наследия студентами на занятиях по художественной обработке древесины (на материале народного искусства Молдавской ССР).* Дисс. ... канд. пед. наук. — М., 1990.

- Вишневская В.М.* Русская народная резьба по дереву, — М., 1974.
- Вишневская В.М., Каплан Н.И., Буданова С.М.* Русская народная резьба и роспись по дереву. — М., 1956.
- Воронов В.С.* О крестьянском искусстве. — М., 1972.
- Двойникова Е.С., Дялин К.В.* Художественная резьба по дереву. — М., 1972.
- Красота древней земли. Народное искусство Среднего Поволжья.* — Л., 1988.
- Круглова О.В.* Русская народная резьба и роспись по дереву. — М., 1974.
- Круглова О.В.* Русская народная резьба и роспись по дереву. — М., 1983.
- Левин Л.М.* Резьба по дереву. — М., 1957.
- Максимов Ю.В.* У истоков мастерства. — М., 1983.
- Максимов Ю.В., Чуракова В.Н., Маковецкая О.Н.* Русское народное декоративно-прикладное искусство. — М., 1978.
- Мастера Русского Севера. Вологодская земля: Фотоальбом.* — М., 1987.
- Матвеева Т.А.* Мозаика и резьба по дереву: Учебник для ПТУ. — М., 1985.
- Народное искусство и современная культура. Проблема сохранения и развития традиций / Под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макаровой.* — М., 1991.
- Некрасова М.А.* Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М., 1983.
- Скворцов А.И.* Русская народная пропильная резьба. — Л., 1984.
- Соколов В.И.* Плоскорельефная резьба по дереву. — М., 1955.
- Федотов Г.Я.* Волшебный мир дерева: Книга для учащихся старших классов. — М., 1987.
- Хворостов А.С.* Древесные узоры — М., 1976.
- Шефов А.Н.* Народные мастера Дагестана. — Л., 1982.
- Яковлев Н.Н., Орлова Ю.Д.* Резьба по дереву. — М., 1974.

§ 3. Роспись по дереву

До наших дней дошло большое количество народных промыслов росписи по дереву. Этому способствовали экспедиции Научно-исследовательского института художественной промышленности, которые дали возможность говорить о росписи по дереву как о народном явлении русского искусства.

Географически центры росписи по дереву охватывали территорию всей России. К таким центрам можно отнести росписи Севера и Поволжья, Дагестана, Урала и Сибири.

Городецкая роспись

На берегу Волги раскинулся древний русский город Городец.

Расположение его вблизи Макарьевской ярмарки, а также плохая земля способствовали развитию промыслов и торговли. Окружающие город богатые леса служили постоянным источником сырья. В XVII в. в этих местах начал развиваться деревообрабатывающий промысел. Им занимались крестьяне всех окрестных деревень вокруг Городца. Кто-то вырезал ложки, кто-то точил посуду (чашки, миски, поставки, солонки), а кто-то изготавливал орудия труда для прядения и ткачества.

Несмотря на плохую землю, в Заповжье хорошо родился лён. Поэтому женщины пряли нитки и ткали холсты на заказ и продажу.

В Нижегородской губернии пряли не с лопасти, как на Севере и на Урале, а с гребня. Он представлял собой

большую расческу с частыми зубьями (на которую надевали кудель) и длинной рукоятью, которая вставлялась в донце (**рис. 164**). Украшать его было невозможно. А вот донце, на котором сидела пряха, делалось из широкой доски, плавно сужавшейся к головке-подставке с отверстием, куда вставлялся гребень, поэтому на его украшение художники не жалели ни времени, ни сил.

Вечеринки-девишники были самым тесным образом связаны с «дёнечным» (донце) промыслом. Красота и богатство росписи прялки рекомендовали девушку и ее семью как людей достойных, благополучных, свидетельствовали о том, что

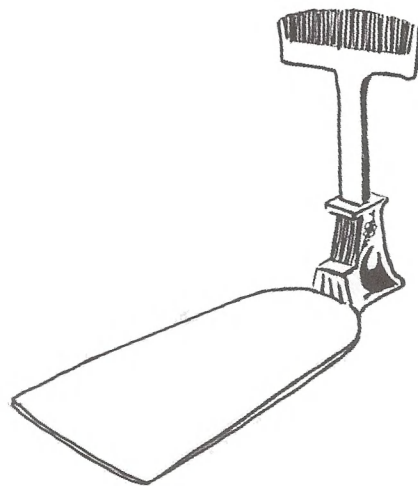


Рис. 164. Прялка с гребнем

девушка-невеста пользовалась в своей семье уважением и почетом. Поэтому по красоте прялки могли судить о достатке в семье¹⁰⁵. Учитывая такое отношение к прялке, сложившееся среди крестьянства, не удивительно, что как отдельное направление выделилось выполнение расписных донца.

Однако промысел расписных прялочных донца сложился не сразу. Ему предшествовали три этапа: донца резные, донца резные с инкрустацией, донца резные с инкрустацией и росписью.

Резные донца делали в тех деревнях, где позднее развилась декоративная живопись. Практически в каждой семье занимались изготовлением донца. Старшие вырубали топором форму изделия и долбили головку — подставку под гребень. Далее выглаживали поверхность донца футанком. Жена и младшие дети занимались наклейкой головок на донце.

Возникновение расписных прялочных донца датируют серединой XIX в. Необходимо было удовлетворить спрос на этот товар менее трудоемким способом.

Расписные прялки были яркими, нарядными, поэтому резчики начали подцветивать резьбу. Подкраска донца способствовала зарождению нового искусства, в котором огромное значение приобретает яркий цвет.

Резные донца теперь выглядели

¹⁰⁵ Коновалов А.Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. — Горький, 1988.

наряднее. Мастера стали подкрашивать каждый ярус своим цветом. Это придавало изделию больше изящества и выразительности. Кроме донца мастера расписывали и другие изделия. Были среди них бураки, поставки, солонки, дуги, мочесники, детские стульчики, каталки, игрушки и пр.

Как писал А.С. Коновалов, многие инкрустированные и раскрашенные донца были настолько близки к более позднему расписным, или «намазным», что от них до живописи мастеру оставалось сделать только один шаг — заменить резцы кистью. Местные предания сообщают, что из Городца приехал опытный живописец, впервые применивший в росписи донца приемы свободной кистевой росписи. Это был Николай Иванович Огуречников, работавший по поновлению живописи в курцевской церкви. Будучи знакомым с тонкостями и секретами красивого мастерства, научил этому делу местных мастеров. Своими руками он показал, как пишутся кони беличьей кистью, нарисовал первые образцы мотивов цветочного орнамента — розы, «купавки», которые потом повторялись весьма разнообразно многими мастерами.

Среди мастеров этого периода, полностью перешедших на роспись, можно назвать братьев Лазаря и Антона Мельниковых, Гаврилу Полякова, Федора Красноярова и многих других, их было более 70.

Первые расписные донца еще очень напоминали инкрустированные и резные. Со временем ситуа-

ция изменилась, и в росписи стал выработываться единый стиль. Этому способствовало то, что деревни находились рядом. Удачные находки перенимались. Но все же у каждого мастера были излюбленные темы, мотивы росписи и свой почерк в росписи. Мастер никогда не повторял в точности то, что видел перед собой в качестве образца. Он вносил в работу новые элементы, использовал свою цветовую палитру.

Большинство семей, занимавшихся росписью, работали в избах. Расписывали изделия не по одному, а партиями.

Первый этап работы состоял в грунтовке донец клеевыми красками. Для этого мастер заготавливал различные колера. Рассортировав донца по качеству изготовления и ширине лопасти, художник приступал к грунтовке. Эту операцию производили только один раз. Даже если появлялся брак, основу не перекрашивали, а исправляли на следующих операциях.

Каждый ярус, как отмечалось, крылся своим цветом. Колер зависел только от фантазии мастера. Нередко, чтобы цветовая гамма фонов была более разнообразной, художник, выкрасив несколько донец, добавлял в колер краску, чтобы изменить цвет. Благодаря этому цветовая палитра заготовленных под роспись донец была очень разнообразной.

После грунтовки художник очень аккуратно зачищал поверхность донец, покрывал основу тонким слоем

прозрачного жидкого клея. Основа была готова под роспись.

Роспись велась такими же красками, приготовленными на клею. Они хранились в глиняных плошках — чебулашках. Краски для росписи составлялись одновременно с подготовкой цветного грунта. Это позволяло создать сгармонизированную цветовую палитру.

Первым этапом росписи шел «подмалёвок». Мастер брал один цвет и вырисовывал коня, птицу или цветок. Этим цветом он проходил по всей партии донец. Затем брал другой цвет и вновь писал всю партию. И так до тех пор, пока все донца не были «замалёваны» основными цветовыми пятнами. Далее мастер белилами прописывал места, где должны быть изображены лица людей и кисти рук. Подмалёвом намечали основной сюжет композиции.

Теперь мастер приступал к «оттенёвке». Более темным цветом, чем подмалёвок, он наносил мазки на цветы, выделял тычинки, прописывал прожилки листочков.

Последним этапом была «разживка». Она выполнялась черным или белым цветом, способствовала оживлению росписи, объединяла все мотивы в целостную композицию.

Мастера знают волшебные качества черного цвета и, пользуясь им, достигают зрительного равновесия по-разному окрашенных деталей росписи. Они равномерно распределяют мазки черной сажи по поверхности донца, окрашивая

ею прически, шляпы, туфли, сапоги, наводя на лица глаза, рот и нос, местами выполняя контуры рисунка, объединяя мотивы черной сеточкой, и т. д. «Разживки» сажей становятся красивым дополнением к черным силуэтам коней, еще более усиливая их декоративную звучность. Черный цвет способен вносить в роспись торжественность, строгость.

Не меньшее значение имеет в росписи и белый цвет. Белилами обводили контуры мотивов, дополняли белой штриховкой складки тканей, детали конского убора, крылья птиц, формы цветов, белильными мазками выделяли округлость формы купавок. В белый цвет окрашивали лица всех персонажей жанровых сцен. Белильная «разживка» придавала особую нежность розовому цвету и голубому, смягчала резкость красного, зеленого, синего¹⁰⁶.

Когда мастер считал, что «разживок» недостаточно, он добавлял декоративные разделки в виде «мушек». По темному цвету «мушки» делались белилами, по светлому — сажей. Просушенное после росписи изделие мастер покрывал олифой. Когда она высыхала, изделие было готово на продажу.

Можно сказать, что в деревнях, разбросанных близ Городца (Ахлебаихи, Репино, Курцево, Косково и др.), сложился единый стиль письма. Это выражалось не только в единстве технологии, но и в определенных требованиях к композиции.

Во-первых, это строгое соблюдение уравновешенности, как в распределении мотивов, так и в цветовых пятнах. Во-вторых, деление поверхности донца на ярусы.

В верхней части донца, как правило, воссоздавался главный сюжет. Это могли быть сцены застоля, гуляний, изображались наездники, выезды. Второй ярус — пояс — разделял верхний и нижний ярусы. Там рисовались гирлянды цветов или крупный цветок с расходящимися от него листьями. Существовали и другие варианты, например в среднем ярусе могла размещаться орнаментальная полоса с изображением птиц или кошек, причем рисунки животных нередко подписывались: «Котъ», «Вася и Мулька».

В нижнем ярусе донца композиции были менее насыщенными по содержанию, чем в верхней части. Они служили как бы дополнением к главному. Иногда такой строй росписи нарушался. Художник мог изобразить в верхней и нижней частях равноценные по сюжету композиции либо более значимую поместить внизу. Таким приемом пользовался старый мастер Гавриил Поляков. В нижней части донца он писал сцены сражения — это были целые картины. Такие работы предназначались для девушек и женщин, чьи женихи и мужья ушли на войну.

Более узкие и сучковатые заготовки шли на изготовление донца для продажи на базар. Их называли рядовыми.

¹⁰⁶ Коновалов А.Е. Там же. С. 52–53.

Расписывали такие донца быстро, поэтому и сюжеты брали незамысловатые, например всадников около дерева или куст с цветами, одного коня или гуляющих девушек, кавалера и пр. Несмотря на ограниченность сюжетов, мастера на их основе писали огромное количество вариантов.

В среднем ярусе такого типа донец изображали цветочную полосу, а в нижнем — птицу, коня или крупный цветок.

Скупость композиций «рядовых» донец сочеталась со скупостью цвета. Чаще всего мастера грунтовали донец одним цветом, и лишь средняя полоса с цветочным орнаментом немного выделялась. Но, несмотря на это, донца были написаны очень легко и изящно. Расписывали такие донца большими партиями — по 15–20 штук в день.

«Дорогие» донца изготавливали также партиями, но уже меньшими — по 5–7 штук. Они изготавливались по заказам или для продажи по более высоким ценам. Поэтому и заготовку для росписи выбирали качественную, с широкой лопастью. На «дорогих» донцах и роспись была качественнее, проработаннее. Такой товар могли купить только зажиточные крестьяне. Сообразно их вкусам и складывались композиции, написанные на этих донцах. Об этом свидетельствовал интерьер, который чаще всего воссоздавался в верхнем ярусе: богатое убранство жилища в виде больших часов, колонн с резными капите-

лями, богатых тяжелых занавесов, подражающих бархату. Желтый или охристый фон имитировал золотые палаты.

Композиции «дорогих» прялок изображали самые разнообразные сцены — свадьбы и многолюдные застолья, беседы и встречи барышень и кавалеров, сватовство и парадные выезды. Мастера часто брали сюжеты из жизни, поражая своей наблюдательностью и находчивостью.

Расписанные в одном экземпляре по специальному заказу донца называли «подарочными» или «уникальными». Такие донца были, как правило, подписными. Чаще всего их дарил отец дочери или жених невесте. Ей желали веселой свадьбы, хорошего жениха, счастливой и светлой жизни. Эти пожелания выражались в изображениях на прялке: богатый дом, карета с тройкой лошадей, праздничные застолья.

Городецкая роспись развивалась как промысел оформления плоских поверхностей. Хотя нельзя сказать, что объемные изделия здесь не расписывались, но все же большая часть расписываемой продукции приходилась на расписные донца, декоративные панно, разделочные доски.

Богатая палитра росписи не имела предела, хотя при этом изделия городецких мастеров отличались огромной культурой цвета. У каждого мастера была излюбленная палитра. Несмотря на это, художники умело выдерживали равновесие цветных пятен в композиции, до-

писывая их завитками, сеточками, черными и белыми «разживками». Эти приемы являлись составляющей профессиональной грамоты городецких художников.

Помимо донца, мастера расписывали и другой товар: детские стульчики, каталки, мочесники (рис. 165). Такой товар ценился гораздо ниже.

При изготовлении стульчиков и каталок также существовало разделение труда. Одни делали «белье», другие его расписывали. То, что изделия предназначались для детей, наложило свой отпечаток на отношение к форме и росписи. Каталки и стульчики делали без единого гвоздя и клея. При этом они были прочными и служили долго.

В отличие от прялок, к росписи добавляли «золото» и «серебро» (бронзу и алюминиевый порошок, разведенные на скипидаре и масляном лаке). У каталок золотили головки ножек, у стульчиков — козырьки, что придавало изделиям нарядность.

Более близкими к донцам по характеру росписи были мочесники, т. к. они всегда находились рядом с донцем, создавая как бы комплект для пряжи. На них писали свадебные выезды, посиделки и прочие сюжеты.

В конце XIX — начале XX века Городецкий промысел переживает упадок, вызванный тем, что дерево, необходимое для заготовки «белья», сильно подорожало. Быстро развивалось мануфактурное производство. В связи с этим появилось много



Рис. 165. Мочесник

дешевого ситца, который вытеснил ткани, изготавливаемые вручную. Отпала надобность в прялках, гребнях, мочесниках, веретенах — нехитрых орудиях деревенской пряжи. В период Первой мировой войны промысел практически перестает существовать.

В 1919 г. издается декрет «О мерах содействия кустарной промышленности». Он должен был улучшить положение промысла, но это было не очень просто, т. к. приоритеты в развитии получили те промыслы, изделия которых и раньше имели спрос. Такими промыслами оказались Федоскино, Жостово, Хохлома. Перед мастерами росписи встала острая необходимость искать новые пути развития, чтобы промысел не исчез совсем.

Искусствоведы, художники, организаторы промысловой кооперации содействовали возрождению ценнейших видов народного творчества. В 1935 г. благодаря усили-

ям Ивана Ивановича Овешкова была организована художественная мастерская в промколхозе имени С.М. Кирова.

И.И. Овешков предложил изготавливать берестяные бураки, шкатулки, настенные шкафчики для посуды, детские столярные стульчики, складные ширмы. В 1936 г. мастерская переместилась в помещение церкви в селе Курцево. Начали работать вновь пришедшие Д.И. Крюков, Т.С. Крюков, В.К. Смирнов. Появились у мастеров и ученики.

Выставка «Народное творчество», организованная в Москве в 1937 г., позволила мастерам заявить о традиционной городецкой росписи и ее подлинной традиционной красоте.

В 1951 г. была учреждена артель «Стахановец», на базе которой организовали художественные мастерские¹⁰⁷. На первых порах мастерские производили различную мебель: делали столы, шкафчики, тумбочки, табуретки. В 1960 г. артель «Стахановец» преобразовывается в фабрику «Городецкая роспись».

Постепенно складывается новый ассортимент изделий, расписываемых городецкой росписью. Наряду с предметами, используемыми в быту (солонки, комплекты досок, хлебницы, поставки, шкатулки и пр.), появляются чисто декоративные (панно, блюда). Помимо этого фабрика производит и расписывает детскую

мебель и игрушки. Особенно знамениты городецкие конь-качалка и петух-каталка (авторы Е.И. Воронцова и А.Е. Коновалов). Расписываются игрушечные шкафчики, столики и стульчики.

Современные работы городецкой росписи пишутся на открытом деревянном фоне. По сравнению с росписью традиционной в новом подходе к росписи появились достижения, позволявшие сохранять в готовых изделиях ощущение дерева как материала, высоко ценящегося в современном декоративном искусстве.

Роспись по светлomu дереву довольно быстро получила широкое признание и у потребителей, и у торгующих организаций, отправлявших их даже на экспорт. Некоторые любители народного искусства даже полагали, что «городецкая роспись была такой и всегда»¹⁰⁸.

В 1969 г. на фабрике организуется экспериментальная творческая лаборатория, в которой работают наиболее опытные художники: Л.Ф. Беспалова, Ф.Н. Касатова, Л.А. Кубаткина, Н.Н. Носкова, А.В. Соколова и др.

Лаборатория занималась разработкой новых видов изделий для массового выпуска на столярной и токарной основе. Наряду с этим талантливые художники не оставляли попыток возродить роспись «старого Городца» с сюжетными сценами, которые раньше писались на прял-

¹⁰⁷ Коновалов А.Е. Там же. С. 166–168.

¹⁰⁸ Коновалов А.Е. Там же. С. 191.



Рис. 166. Н.А. Столесникова. Цветочная роспись

ках. Художники часто использовали в росписи сюжеты из городской жизни. Особенно любили изображать прогулки кавалеров с дамами, лихих всадников, сцены чаепития в богатых интерьерах (с колоннами, старинными настенными часами, высокими окнами, украшенными пышными занавесками).

Современные мастера фабрики успешно продолжают развивать традиции сюжетно-орнаментальной живописи, передают свой опыт молодому поколению. В настоящее время предприятие выпускает более 500 наименований изделий: хлебницы, солонки, наборы посуды, доски, сундучки, шкатулки, детские игрушки и мебель.

Работы городецких мастеров можно увидеть во многих странах мира: Франции, Германии, Норвегии, Греции, Канаде, Бельгии, Италии, Америке и др.

Виды композиций городецкой росписи

Композиции городецкой росписи можно разделить на три вида:

Цветочная роспись (рис. 166). Этот вид чаще всего использовался, да и сейчас используется на изделиях «массовых», т. к. он наиболее прост в исполнении. Так, украшая солонку, художник изображал на передней стенке изделия и его крышке по одному цветку с расходящимися от него листьями. На более крупных изделиях, таких как поставки, декоративные блюда, хлебницы, разделочные доски и детская мебель, композиции цветочного орнамента богаче и разнообразнее, они продуманы мастерами более тщательно. Например, на боковых стенках поставка часто изображают полосу из цветочного орнамента, а крышка декорируется цветами, вписанными в круг. На крышках

хлебниц цветы располагают обычно прямоугольником или ромбом.

В цветочных композициях городецкой росписи можно выделить следующие наиболее распространенные типы орнамента:

«Букет» — изображается симметрично. Как правило, пишется на разделочных досках или блюдах. Небольшие букетики из одного-трех цветков можно увидеть на мелких изделиях, таких как коробочки, стаканчики, солонки.

«Гирлянда» — представляет собой один или два крупных цветка в центре и расходящиеся в стороны более мелкие цветы с листьями. Они могут вписываться в круг, полосу, располагаться серповидно (на угловых заставках). Данный вид композиции цветочного орнамента чаще всего используется при росписи разделочных досок, хлебниц, шкатулок, блюд, детской мебели.

«Ромб» — один из вариантов «гирлянды», когда в центре пишутся один цветок или более, образуя ромбовидный центр, а бутоны и листья, постепенно уменьшающиеся к вершинам ромба, расположены на двух пересекающихся перпендикулярно осях.

Эту цветочную композицию чаще всего можно увидеть на разделочных досках прямоугольной формы, сундучках, скамеечках, створках шкафов, детских столах и хлебницах.

«Цветочная полоса» — сохранилась в городецкой росписи еще с расписных прялок, где она разделяла верхний и нижний ярусы. В зависимости от того, на каком изделии ее

пишут, она может представлять повторяющуюся ленточную композицию из цветов одинакового размера, разделенных парами листьев, либо ленточную же композицию, в которой чередуются: цветки одного размера, но разные по рисунку; цветки одного размера, но разные по цвету; цветки, разные по рисунку, цвету и размеру. Такие орнаментальные полосы обычно используют при росписи объемных изделий, например поставков, круглых шкатулок. Узкой орнаментальной полосой опоясывают сюжетные композиции. Более широкая является средним ярусом в трехъярусной композиции.

«Венок» — напоминает «цветочную полосу», но только замкнутую по краю блюда, крышке поставка или шкатулки.

Цветочные композиции, как правило, симметричны по расположению мотивов и распределению цвета. Даже если художник и использует различные цвета при нанесении подмалёвка на деревянную основу, по тону эти цвета одинаковые. Благодаря этому в росписи нет одностороннего перевеса элементов. Цвета в росписи используют яркие, открытые, что позволяет сделать декоративное произведение более нарядным.

Несмотря на существование жестких схем построения цветочных узоров, художники придумывают бесчисленное количество вариантов этой росписи.

Цветочная композиция с включением мотива «конь» и «птица» (рис. 167).



Рис. 167. Н.С. Приваловская. Шкатулка. Разделочная доска

Этот вид орнамента также очень распространен в городецкой росписи. Его можно увидеть на блюдах и разделочных досках, шкатулках и хлебницах, детской мебели и даже ложках.

С включением новых мотивов увеличивается и число вариантов различных композиций. Так же как и в цветочной росписи, в изделиях с изображением коня и птицы мотивы могут быть симметричны. Они располагаются по сторонам цветущего дерева или внутри цветочной гирлянды. Встречаются такие варианты, когда среди симметрично написанного цветочного орнамента восседают две птицы, асимметричные по рисунку, а иногда и различные по цвету.

В том случае, когда в композиции мотивы «конь» или «птица» изобра-

жены отдельно, симметрия цветочной композиции может сохраняться, а может быть и нарушена. Выполняя этот вид на комплекте разделочных досок, городецкие художники создают симметрию внутри самого комплекта. Так, если он состоит из трех досок, то две крайние будут симметричны, хотя эта симметрия достаточно условна. На крайних досках могут изображаться различные мотивы цветов либо при написании птиц будут использоваться два мотива — «петух» и «курочка».

Удивительно красиво и цельно выглядит такой орнамент на декоративных блюдах, где четко определяется центр. К тому же городецкие мастера пишут такие узоры не только на фоне дерева, но и на цветных фонах. Особенно эффектно

они смотрятся на черных и красных «подкладках», хотя наряду с ними художники используют и другие цвета, например желтый, охристый, золотистый, оранжевый и др.

Необходимо учитывать, что вводимый в данный вид орнамента зооморфный мотив привносит определенную семантическую окраску. Так, изображение мотива «петух» или «конь» трактуется как вестник солнца, пожелание счастья, удачи, успеха. Парное изображение «петуха» и «курочки» символизирует семейное благополучие, пожелание семье счастья и множества детей.

Сюжетная роспись (рис. 168). Это одна из самых трудоемких и удивительно красивых видов композиций городецкой росписи. Порой невозможно представить, сколь неисчерпаем источник сюжетов, зарождаю-

щихся у городецкого мастера. Здесь свидания и гуляния, посиделки и застолья, праздничные выезды и проводы, иллюстрации к различным сказкам и сюжеты из современной жизни, а также многое другое.

Сам вид композиции предполагает, что выполняться роспись будет на крупных по размеру изделиях — декоративных панно, сундучках и крупных шкатулках, разделочных досках и блюдах. По сути, сюжетная роспись — возвращение мастеров к тем уникальным росписям, которые выполнялись на подарочных прялках. При выполнении сюжетной росписи на разделочных досках городецкие художники нередко опираются на те традиционные композиции, которые были распространены на прялках, — роспись в два или три яруса.

Декоративные панно имеет, как правило, вытянутую по горизонтали прямоугольную форму. Оно может состоять из трех отдельных досок. В них сохраняются те традиционные приемы организации пространства, которые были выработаны художниками Городца еще в конце XIX в. Это и колонны, стоящие по сторонам; и богатые, красиво драпирующиеся шторы по бокам, и настенные часы, висящие в центре изображаемого интерьера; огромные окна и круглые столы. Да и одежда главных героев — барышень и кавалеров — совсем не изменилась. Только краски теперь используются более звучные и сочные. Горизонтальные панно, как и вертикальные, художники нередко



Рис. 168. В.А. Черткова. «Зима»

делят на части. Герой или группа главных героев сюжетной композиции, как правило, располагается в центре горизонтальной росписи или в верхней части вертикальной. Они выделяются цветом, размером, тоном, ритмом.

В качестве разделяющего мотива могут использоваться изображения колонн и штор. Таким образом, художники изображают на декоративных панно несколько комнат, а центральная тема связана по смыслу с сюжетами, показанными на боковинах.

Встречаются росписи, где панно разделено на две части. Тогда появляются два смысловых центра, неразрывно связанных друг с другом, свой центр имеется в каждой части, и он строится по общим законам.

Своеобразно прочтение героев сюжетной композиции. Мужская фигура на коне трактуется как жених, одинокая девушка, стоящая около березки, прочитывается как невеста. Сцены застолья, чаепития, свадьбы, вечерки выполняются на фоне окна с обязательным включением стола. Стол никогда не пустует, он заполнен чашками, самоваром или вазой с цветами — это символ богатства и достатка. Такое же семантическое прочтение несут богато драпированные шторы и настенные часы.

Лица людей в городецкой росписи всегда обращены к зрителю. Очень редко встречаются изображения, развернутые в три четверти. Этот прием направлен на то, чтобы

зритель или хозяин изделия видел в герое самого себя или кого-то из своих ближайших друзей и товарищей, а в окружающем их персонажей антураже — тот мир, в котором хотелось бы жить и ему.

Традиции подписывать работы или сопровождать их народными пословицами и поговорками восходят к первым расписным городецким изделиям последней четверти XIX в. Такого же рода пословицы и нравоучительные высказывания мы встречаем под картинками русского лубка. Это подтверждает общность и огромное влияние, которое оказали лубочные картинки в целом на народное искусство.

Народная мудрость, выраженная в словах, помогает раскрытию сюжета изображения, оживляет рисованную картинку и подчеркивает то огромное смысловое значение, которое вкладывал автор в подарочное изделие («Муж да жена — одна душа», «Работай до поту — поешь хлеба в охоту» и др.).

Хохломская роспись

Роспись деревянной посуды появилась на Руси давно — в XVI в. Выпускали ее в больших количествах, сотнями, тысячами штук, т. к. дерево быстро изнашивалось, а в быту посуда необходима. Продавалась она на ярмарке «у Макария», в Москве и в Великом Устюге.

Зарождение Хохломского промысла искусствоведы относят ко второй половине XVII в., связывая его со старообрядцами, бежавшими в заволжские леса. Переселяясь в

Заволжье, старoverы привозили с собой не только иконы и книги, но и домашнюю утварь, являющуюся прекрасным образцом декоративно-прикладного искусства.

Так в заволжских лесах на берегу Волги вырастали сначала небольшие, в один-два двора, деревеньки, а затем стали строиться целые села. Место было удобное. На берегу реки устраивались ярмарки, на которые привозили товары и с севера, и с юга России. Везли сюда изделия и с Урала, и из Украины, Сибири и Азии.

Близость к большой реке и ярмарке создавали благоприятные условия для занятий различными промыслами и торговлей. Территория края была похожа на большую мастерскую. Жители заволжских деревень, разбросанных в Нижегородской и Костромской губерниях, занимались различными промыслами. Крестьяне, производившие одни и те же вещи, селились рядом в близлежащих деревнях и каждую неделю сбывали выработанную продукцию в крупном торговом селе. Сюда свозили изделия со всей округи; приезжали из Костромы, Ветлуги, привозили разнообразные предметы с росписью и резьбой. Купить здесь можно было все, что необходимо в хозяйстве. Но особым спросом пользовался «щепной» товар — деревянные ложки, чашки, миски и т. п. Красильщики на таких ярмарках покупали деревянные заготовки и продавали свои изделия. То-

кари и ложкари обменивали свой товар на дерево для дальнейшей работы. Готовую продукцию покупали купцы, грузили ее и везли на ярмарку «к Макарию».

Каждое ремесло имело свою специфику, но общим у всех был ручной труд. Отработанные поколениями приемы привели к удивительной до виртуозности четкости рисунка, к совершенству мастерства, и порой повседневный предмет становился произведением декоративно-прикладного искусства.

Деревянные чашки, миски, поставки и прочую утварь точили токари. При большом количестве леса и малых речушек трудно было не заниматься этим промыслом. Крестьяне делали запруды и строили водяные токарни. На таких станках опытные мастера изготавливали за день до сотни чашек. Не меньшей виртуозности требовала работа ковшечника или ложкаря.

Особенно много в заволжских деревнях было ложкарей. Взяв деревянную баклушу, обтесывали, придавая ей форму лопаточки, обрубленной более круто со стороны черпачка и положе к черенку. Обработав наружную сторону ложки, приступали к выборке ее внутренней части. Затем вся поверхность ложки заглаживалась — и полуфабрикат был готов.

Свое название промысел росписной посуды получил от большого торгового села Хохлома, куда крестьяне свозили для продажи свой товар.

Окрашиванием деревянной посуды занимались первые переселенцы, жившие в деревнях, расположенных вокруг Хохломы: Новопокровское, Сёмино, Хрящи, Кулигино. Среди них были и художники-иконописцы, и мастера рукописной миниатюры.

Вместе с техникой окраски в изделия проникли и рисунки орнамента, известные иконописцам. Особое распространение получил растительный орнамент, который послужил основой для формирования хохломских травных узоров. Нашли отражение и графические орнаменты с четкими линейными контурами и проработанными деталями. Некоторые мотивы были подсказаны рисунками с завитками, украшавшими заставки древних рукописей.

Таким образом, особенности орнаментальных узоров хохломы возникли в результате слияния в промысле двух традиционных линий русского декоративного искусства, одна из которых восходила к орнаменту иконописи и рукописной миниатюры, а другая — к ремеслам Древней Руси. На основе этого наследия произошло формирование уже нового искусства, связанного в своей дальнейшей судьбе с оформлением предметов быта.

Традиции неизменно передавались из поколения в поколение и ревностно оберегались от чужеродных влияний нового времени. Небольшая иконография образов, хранимых мастерами промысла, не

стесняла их творческих возможностей. Писали каждый раз по-новому, словно пели песню¹⁰⁹.

Нарядно расписанная деревянная посуда не уступала по красоте царской. Но простую посуду нельзя было использовать неокрашенной, т. к. от горячей пищи она трескалась. Поэтому ее покрывали олифой. Расписанная посуда с использованием золота была также недолговечна, и к тому же бедный крестьянин не мог позволить себе ее покупать. А так хотелось, чтобы в доме было красиво.

Народные мастера решили эту задачу благодаря иконописцам из старообрядческой среды, владевшим древним приемом «вызолачивания» изделий. Не случайно основной росписи был золотой фон. Известно, что в глубокой древности у славян, а затем и на Руси серебро, а позже и золото применялось как символ света. Так было в произведениях народного искусства, в книжной миниатюре, иконописи.

В создании «хохломского золота» участвовало не одно поколение мастеров. Каждое из них вносило свою лепту в совершенствование этого неповторимого искусства. Первое, что было сделано для создания более дешевой и доступной посуды, — серебро было заменено оловом, которым покрывалось изделие снаружи

¹⁰⁹ Народные мастера. Традиции, школы. Сб. статей НИИ теории и истории изобраз. искусств Академии художеств СССР / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. Вып. 1. С. 136.

и изнутри, хотя и этот материал создавал некоторые сложности (олово плавится при высокой температуре). Однако и с ними удалось справиться. Олово стали растирать в порошок и уже потом наносили на заготовку.

Сама техника хохломской окраски довольно трудоемка. Она связана с тепловой обработкой изделий и, соответственно, требует большого опыта от мастера. Благодаря такой технологии в XIX в. сложился и определенный ассортимент выпускаемой продукции.

Чаши, чашки, миски, мисы служили для питья и вторых блюд. Маленькие чашечки предназначались для детей.

Блюда были праздничной посудой. В них подавали на стол блины, пироги, рыбу. В более плоских подносили сладости, пряники и орехи. Широкие служили для подношения чарок с вином и квасом.

Ставцы состояли из двух чаш, одна из которых служила туловом, а другая — крышкой сосуда. Использовались ставцы чаще всего в монастырях, в связи с этим появилась пословица: «Всяк старец имеет свой ставец».

Ложки — самый популярный товар. Их выделывали десятками тысяч. Самой распространенной была ложка «межеумок» с широкой и емкой, немного сплюснутой лопастью. Такая ложка имела большое значение для хозяина при семейной или артельной трапезе. Чем она больше зачерпнет, тем больше достанется ее хозяину. Немного поменьше

была ложка «тонкая». От ложки «межеумка» она отличается более округлой лопастью. Короткая и округлая ручка таких ложек завершалась шишечкой, напоминавшей церковный купол — луковку. Наиболее дорогостоящей была ложка «баская» — красивая. Ее тонкая ручка с главкой постепенно расширялась и переходила в лопасть в виде повисшей капельки.

Среди деревянной утвари можно особенно выделить праздничные сосуда, в которых подносились к столу различные напитки (квас, вино, пиво). Это братины, ендовы, чарки, ковши. Своими формами такая посуда напоминала фантастических птиц и коней. По сравнению с обеденной посудой, праздничной производили намного меньше.

Незаменимой на столе была солонка. Вместе с караваем хлеба соль участвовала в свадебном обряде, подносилась при встрече дорогих гостей. Поэтому солонку в виде вазочки на тонкой ножке с крышкой отделявали особенно тщательно.

Расписывали мастера и поставки, в которых хозяйки хранили запасы, а также квас и пиво. Делали их цилиндрической формы с крышкой, завершающейся шишечкой, «хватком», чтобы удобнее было открывать поставок.

Деревянные неокрашенные заготовки — «бельё», как называли их мастера, тщательно просушивали (около полумесяца, т. к. заготовки топились из сырого дерева), а затем покрывали тонким слоем раство-

ра обычной глины, чтобы закрыть поры дерева. Такую глину мастера называли «вапом», поэтому и сам процесс называли «ваплением». Глину растворяли в воде, руками разминали крупные кусочки, процеживали и получали раствор, по консистенции напоминающий жидкую сметану. После того как вап был готов, лоскутом овечьей шкуры он наносился на изделие толстым слоем. Через некоторое время, когда раствор впитывался в древесину, операцию повторяли до образования глиняной корки, затем изделие ставили на доски и давали ему как следует высохнуть. Эта операция выполнялась для того, чтобы заготовка из древесины не впитывала в себя масло, которым обрабатывалось изделие при дальнейшем технологическом процессе. После тщательной просушки обмазанные глиной и высушенные изделия покрывали сырым льняным маслом, чтобы слой глины смешивался с ним, а затем после очередной просушки шлифовали. Такая операция была необходима для того, чтобы вогнать в поры дерева промасленную массу, а также удалить песчинки и излишки вапа. Отшлифованные изделия ставили для просушки в печь на всю ночь. Потом их покрывали олифой для создания масляной пленки и снова тщательно сушили. Проолифленные изделия были готовы к лужению.

Растерев олово в мелкий порошок, им натирали всю поверхность будущей посуды внутри и снаружи.

После такой оригинальной операции посуда выглядела металлической и блестела как серебряная.

Только после того, как «бельё» было подготовлено, приступали к росписи. Художники работали кистями, которые готовили сами из беличьих хвостов и шерсти кошки. Узор наносился тонкими линиями черной или красной краской. Упругость кистей позволяла делать мазок то широким, насыщенным, то тонким, изящным. Чаще всего это был растительный орнамент, жанровых сцен мастера не писали.

Много места мастер оставлял золотому фону, который в сочетании с киноварью производил сильные впечатления. Такой стиль рождался в процессе массового производства посуды. Ранние изделия отличались не только простотой узоров, но и умением мастера совмещать их с формой предмета: ромб или розетка подчеркивали центр чашки, мазки вокруг края показывали пластичность ее изгиба.

При росписи массовых изделий использовали штампики. Это делало процесс росписи менее трудоемким и позволяло увеличить количество выпускаемой посуды. Чаще всего штампами украшали деревянные ложки, т. к. они были наиболее массовой продукцией. После лужения ложки кончик черенка окрашивали черной или красной краской — делали «отляпку». Затем принимались за «описывание» лопасти.

Особенности хохломского орнамента складывались благодаря

формам точеной деревянной посуды. Расписывая чашку или блюдо, художник четко выделял их дно, помещая в центр розетку с линиями, расходящимися от центра подобно солнечным лучам. На крупных предметах — блюдах и мисках — вокруг розетки рисовали квадрат или ромб с мягко закругленными углами. На поставцах и солонках, имеющих цилиндрическую форму, мастера создавали рисунки поднимающихся от земли побегов.

Из тысячи ложек десятков расписывали особенно нарядно кистью. Вырисовывали на изделиях затейливые цветы и травки. Это был «лицевой» товар — он показывал умение красильщика. Особенно нарядными были праздничные блюда, братины, ендовы, ковши, чарки и др. В этих изделиях и достигалось совершенство росписи. На такой посуде художники иногда делали надписи.

Расписанную вещь вновь покрывали олифой и ставили закаливаться в горячую печь. Под воздействием высокой температуры лак темнел, становился желтовато-красным, благодаря чему металлический порошок (серебристый, а впоследствии оловянный) под слоем лака приобретал золотистый блеск.

Производство посуды было разбросано по разным деревням. В одной деревне заготавливали древесину, в другой точили посуду и вырезали ложки, в третьей их расписывали. Крестьянину удобнее было не самому везти товар на базар, а продать оптом одному человеку — им стал скупщик.

У него же можно было купить заготовки — «бельё» для росписи. Так экономилось время для основной работы. Естественно, на перепродаже изделий скупщики быстро наживались и становились фактическими хозяевами производства.

Наивысшего расцвета хохломской промысел достиг в XVIII — первой половине XIX в. Изделия его мастеров, выпускаемые миллионами штук и продаваемые на ярмарках Москвы, Новгорода, Великого Устюга, расходились по всей стране, вывозились в Европу и на Восток.

В это время складывается два типа письма: «верховое» и «фоновое». «Верховая» роспись велась пластичными мазками на пролуженной поверхности посуды, создавая великолепный ажурный рисунок. Классическим примером «верхового» письма может служить «травка».

Для «фоновой» росписи было характерно применение черного или красного фона, тогда как сам рисунок оставался золотым. Но такая цветовая гамма появилась в хохломской росписи не сразу. Она претерпела огромные изменения, с годами стала более лаконичной и торжественной. Исчезли белильные разживки, создававшие впечатление объемности формы, произошло ограничение красочной гаммы. Если раньше мастера употребляли белила, синюю, голубую, розовую, зеленую и коричневую краски, то постепенно основными цветами орнамента становятся красный, черный и золотой. Такое ограничение было вызвано не толь-

ко тем, что эти краски не выгорали в печи при закалке, но и тем, что художники предпочитали сочетание этих цветов прежде всего в силу их особых декоративных качеств.

Не всегда легко жилось Хохломскому промыслу. Первый свой упадок он переживает со второй половины XIX в. Причиной этому послужило развитие промышленности в России. Деревянная посуда стала повсеместно вытесняться металлической и фарфоровой¹¹⁰.

Понижение цены на деревянную посуду в конце концов привело к тому, что часть мастеров, разорившись, пошла просить милостыню, а оставшиеся работать на промысле вскоре оказались в полной зависимости от скупщика. Из двухсот токарен и красилен к концу XIX в. осталось немногим более пятидесяти.

К 1870-м гг. помимо посуды начали расписывать мебель, которую охотно покупали в России, Англии, Голландии, Франции и других странах. Расписывали не только столы, но и стулья, диваны, буфеты и прочую мебель.

Хотя мастера и не подписывали свои изделия, но до нас дошло несколько фамилий красильщиков, успешно работавших в конце XIX в. Это Леонид Павлович Бальсунов, Софья Ивановна Семенова, братья Подоговы, а также семья Красильниковых из деревни Мокушино.

Возрождение промысла начинается после 1919 г. Мастера объеди-

няются в артели, которые в промышленной кооперации становятся новой формой организации труда. Однако, объединившись, мастера предпочитают работать в своих красильнях. Артель служит только для централизованного снабжения материалами и сбыта готовой продукции. Постепенно артели укрупняются, художники работают в специально построенных для них новых, светлых цехах. Старые мастера передают молодежи свой опыт и знания в искусстве создания орнаментальной хохломской росписи. С течением времени формируются два основных центра по производству художественных изделий с огневой закалкой — это фабрика «Хохломской художник» в селе Сёмине и художественно-производственное объединение «Хохломская роспись» в городе Семёнове.

Разнообразнее стала техника росписи. Если раньше преобладали изделия, написанные «верховым» письмом, то теперь стали много писать способом «под фон»

В годы Великой Отечественной войны промысел потерял много талантливых художников и резчиков по дереву и многих других мастеров. В это время сократилось производство художественных изделий. Во время войны больше производили товар, необходимый армии. И лишь к 1950-м годам производство вновь набирает силу.

Постепенно меняется и ассортимент Хохломского производства. Из производства обывденных предме-

¹¹⁰ Жегалова С.К. Русская народная живопись. — М., 1984. С. 158.

тов домашнего обихода оно превращается в производство сувениров, украшающих быт. Многие изделия являются подлинными сокровищами народного искусства России.

Современное оборудование позволило увеличить количество выпускаемой продукции. Но, тем не менее, до сих пор вручную резчики создают вещи удивительной красоты. Много потомственных мастеров работает на фабриках в Сёмине и Семёнове. Лучшие из них внесли огромный вклад в развитие и совершенствование росписи. Среди них можно назвать А.С. Карпову, Е.В. Мосину, О.Н. Веселову, А.Т. Куликову и др. Необычайно самобытно творчество Степана Павловича Веселова. Расписанные им вещи отличает новаторство, которое не расходится с традициями старой «травной» росписи.

Способность мастеров писать тонкие вещи позволила семеновцам выпускать еще один вид продукции — женские украшения: серьги, бусы, броши, браслеты.

Несмотря на все нынешние экономические трудности, промысел растет и развивается. Молодые мастера перенимают лучшие традиции у своих учителей и, не останавливаясь на этом, ищут новые формы изделий и орнаментальных композиций. Не раз хохломчане показывали свое искусство на российских и зарубежных выставках. И всегда оно было по достоинству оценено. Думается, что и дальше промысел не растеряет своих заслуг, и мы еще не раз будем

свидетелями удивительных находок и успехов его мастеров.

Виды хохломской росписи

Как уже говорилось выше, в хохломской росписи сложились два вида письма: «фоновое» и «верховое». Сохранились они и до сих пор, хотя по сравнению с росписью конца XIX в. современная роспись богаче по композиции и разнообразию мотивов.

При «верховом» письме мастер наносит рисунок черной или красной краской на золотой или серебряный фон изделия. Здесь можно выделить три типа орнамента:

- «травная» роспись;
- роспись «под листок» или «под ягодку»;
- роспись «пряник» или «рыжик».

«Травная» роспись напоминает знакомые всем с детства и привычные травы: осоку, белоуч, луговик и др. Это, пожалуй, наиболее древний вид росписи. Он пишется завитками, разнообразными мазками, мелкими ягодками или колосками по серебристому фону (**рис. 169**).

«Травный» рисунок всегда был популярен среди хохломских мастеров росписи. С большой любовью выписывали, да и сейчас пишут этот рисунок кистью, то собирая его в густые кусты, то разбрасывая его по поверхности изделия, создавая свои варианты традиционного орнамента.

Письмо, в которое помимо «травки», мастера включают листья, ягоды и цветы, носит характерное название «под листок» или «под ягодку» (**рис. 170**). Эти росписи отличаются



Рис. 169. Е. Доспалова, М. Гладкова.
Травная роспись

от «травки» более крупными мазками, образующими формы овальных листочков, круглых ягодок, оставляемых тычком кисти. Народные мастера берут свои мотивы, стилизуя растительные формы. Поэтому не удивительно, что на изделиях хохломских мастеров мы видим цветы ромашки, колокольчика, тюльпана, листья винограда, земляники, ягоды смородины, крыжовника, клюквы.

Основу росписи «под листок» составляют остроконечные или округлые листья, соединенные по три или пять, и ягоды, расположенные группами около гибкого стебля. В росписи больших плоскостей используют мотивы покрупнее — вишня, крыжовник, клубника, виноград. Эта роспись обладает большими декора-



Рис. 170. Н. Иванова, Н. Сальникова.
Верховое письмо

тивными возможностями. По сравнению с «травкой» она многоцветнее. Например, если в «травной» росписи используют в основном черный и красный цвет, то в росписи «под листок» или «под ягодку» мастера пишут листочки зелеными красками в сочетании с коричневым и желтым цветом. Эти росписи обогащаются травным узором, который пишется в таких композициях зеленой, красной, коричневой красками.

К «верховому» письму относится еще одна своеобразная разновидность росписи — «пряник», или «рыжик» (рис. 171). «Пряник» — это геометрическая фигура, чаще всего вписываемая в квадрат или ромб, украшенная кустиками в углах, а в середине прямоугольника — «боль-

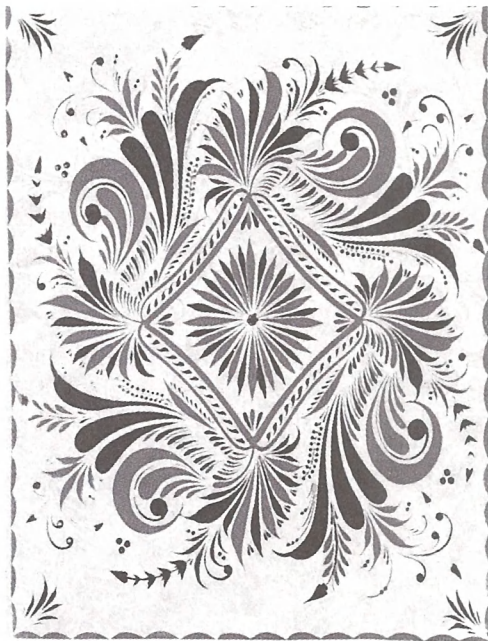


Рис. 171. С. Веселов. Роспись «пряник»

шой рыжик» — солнце. Хохломи-чи «пряник» называют «косовик», т. к. из его углов растут пучки трав, словно косы.

«Росписи “пряниками”, или “рыжиками” более просты и условны, чем “травные”; когда приглядишься к ним, то кажется, что Солнце с завитыми по кругу лучиками-травинками находится в постоянном движении. Захвачены им и пышные травяные побеги вокруг. Впечатление такое, словно встречный ветер колеблет и развевает их»¹¹¹.

¹¹¹ Народные мастера. Традиции, школы. Сб. статей НИИ теории и истории изобраз. искусств Академии художеств СССР / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. Вып. 1. С. 137.



Рис. 172. Н. Иванова Роспись «под фон»

При «фоновом» письме кистью сначала наносятся контурные очертания орнамента, а затем красной или черной краской закрашивается окружающий фон, а сами мотивы тонко прописываются легким мазком кисти. В «фоновом» письме выделяют два типа орнамента:

- роспись «под фон»;
- роспись «кудрина».

Роспись «под фон» (рис. 172), как уже отмечалось, начинается с прорисовки линии стебля с листьями и цветами, а иногда и с изображениями птиц или рыб. Затем фон записывается краской — чаще всего черной. По золотому фону прорисовывают детали крупных мотивов. Поверх закрашенного фона кончи-

ком кисти делают «травные приписки» — ритмичные мазочки вдоль основного стебля, тычком кисти «налепливаются» ягоды и мелкие цветы. «Золото» просвечивает в таком виде письма только в силуэтах листьев, в крупных формах цветов.

Разновидностью «фоновой» росписи является «кудрина». Ее отличает стилизованное изображение листьев, цветов, завитков. Не занятое ими пространство закрашивают краской, и золотые ветви эффектно смотрятся на ярко-красном или черном фоне.

Свое название «кудрина» получила от золотых кудреватых завитков, линии которых образуют причудливые узорные формы листьев, цветов и плодов. Роспись «кудрина» напоминает ковровую. Особенностью ее является то, что главную роль играет не кистевой мазок, а

контурная линия, плоское пятно золота и тонкий штрих в проработке деталей. Фон в таком виде росписи также окрашивается в красный или черный цвет (**рис. 173**).

От возникновения хохломской росписи до сегодняшних дней различные ее виды претерпели огромные изменения, хотя стилистическая основа осталась той же. Благодаря фантазии мастеров появляются все новые мотивы, создаются все новые и новые композиции хохломской росписи.

Урало-сибирская роспись

Декоративная роспись Урала — одно из самобытнейших явлений русского народного искусства. Она включает в себя гармоничную и поразительную по своей цельности роспись бытовых вещей: берестяной посуды, деревянной утвари, металлических изделий и распространенный среди крестьянства обычай расписывать свои дома.

Зарождение большинства центров народной уральской росписи протекало сложным путем. Прежде всего это было связано с тем, что с XVI в. начинается колонизация восточной части России русскими, которая протекала в несколько этапов. В.А. Барадулин — исследователь, посвятивший свои работы изучению этого удивительного промысла, — писал: «Если XVI–XVII века заложили основу культуры уральского крестьянства, близкую культуре русского Севера, Поморья, откуда были в основном первые переселенцы, то в конце XVIII — на-



Рис. 173. В. Грачёва. Роспись «кудрина»

чале XIX века народная культура Украины, Поволжья, Вятского края, центральных областей внесла в нее существенные коррективы»¹¹².

Переселенцы везли с собой не только припасы и одежду, но также деревянную посуду и металлические орудия труда. Но самым ценным было то, что они везли с собой культуру, обычаи, жизненный уклад той местности, откуда переселялись. Наверное, поэтому на Урале сложились столь разнообразные стили росписи деревянной утвари.

Большой поток переселенцев положил начало широкому строительству не только жилых зданий, но и общественных построек. Потребность в их красочном убранстве помогла зарождению на Урале ремесленных художественных центров.

Большой подъем художественной жизни второй половины XVII в. охватывает крупные города Прикамья, среди которых ведущую роль играл Соликамск. Кроме промышленного, он приобрел большое торговое значение, являясь к тому же и крупным культурным центром. Крупными промысловыми центрами в XVII в. становятся Тюмень и Тобольск.

В Тобольске иконы писали мастера, приехавшие из Великого Устюга, Сольвычегодска, Владимиро-Суздальской земли, Украины. Народная декоративная роспись была тесно связана с иконописью, т. е.

украшением бытовой утвари и интерьеров, как правило, занимались иконописцы. Разнообразие «травных» орнаментов способствовала специализация в изготовлении икон. Среди иконописцев были «травники», «личники», «доличники». Мастера-травники расписывали прялки и вальки, украшали дома зажиточной части населения.

В это время на Урале складываются два направления расписной утвари — роспись металлических и деревянных изделий.

Первое получило распространение в поселках при демидовских заводах — Нижнесалдинском, Невьянском, Нижнетагильском, и стало ремеслом городским. Второе стало ремеслом сельских районов Урала и было сосредоточено в наиболее населенных пунктах.

Различные села специализировались на производстве какого-либо одного вида товара. Так, недалеко от Кунгура красили коромысла, около Оханска делали крашенные телеги, в Шадринском и Талицком районах точили и распиливали деревянные чаши, у Далматова изготавливали прялки и т. д.

Развитию деревообрабатывающих промыслов способствовало обилие лесного материала (береза, сосна и др.).

В 40-х гг. XIX в. широкое распространение получил промысел по изготовлению и росписи берестяных бураков. Особенную известность приобрели тагильские (пермские) берестяные бураки. Они отличались

¹¹² Барадулин В.А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982. С. 11.

высоким качеством и служили своего рода эталоном для мастерских ближайших селений.

Этот вид изделий был очень популярен среди крестьян. «Существовал даже особый тип расписного бурака под названием “крестьянский” с ярким цветочным узором, выполненным приемами свободной кистевой росписи. Городские покупатели предпочитали роспись более тонких, изысканных цветовых сочетаний»¹¹³.

Покрывали изделия цветочной росписью. Самой распространенной композицией был «букет», используемый в различных видах расписных промыслов в XVII–XIX вв. Особенность построения этой композиции на бураках заключалась в том, что букет был вертикально ориентирован и уравновешен по цветовым массам от центра композиции. Такой орнамент складывался благодаря форме изделия. Зритель видел практически квадратное поле, на котором выполнялась роспись. Сверху и снизу оно ограничивалось полосками, проходившими по горловине и у основания туеса, по горизонтали — видимой частью плоскости.

В композиции и в колорите росписи художники находили удивительную гармонию. При написании композиционного центра краской основного цвета пальцами наносили подмалёвок. Затем, взяв кисть, прописывали лепестки цветов, оттеняя их белилами, наносили оживку

на листья. Заканчивали росписью травок. Смешение красок происходило на самой работе, т. к. на непросохший еще подмалёвок наносили моделирующую оживку. Благодаря этому создавались мягкие переходы от одного цвета к другому.

Бураки делились на два вида: «шпаклёвка» и «полушпаклёвка». Различались они между собой только степенью подготовки. «Полушпаклёвку» перед окраской фона немного шпаклевали составом из мела и столярного клея, чтобы заделать соединительный шов. «Шпаклёвку» перед покраской фона грунтовали и выглаживали до идеально ровной поверхности — однако при этом совершенно терялась прелесть бересты. Такие бураки и туеса чаще украшались росписью «под малахит», «под черепаху» и т. п.

После росписи изделие покрывали лаком. Таким образом декорировались бураки в крупных красильных мастерских при подноско-клепальных заводах.

Еще одним центром по производству и росписи берестяных изделий была Нижняя Салда, хорошо известная в последней трети XIX в. как поселок развитого бурачного промысла. Роспись салдинских художников была очень похожа на роспись мастеров Нижнего Тагила. Это связано с тем, что «Нижняя Салда находилась на пути в Ирбит и местные ремесленники могли увидеть расписные бураки у проезжавших тагильских мастеров <...> Нижняя Салда была своего рода провинцией

¹¹³ Бардулин В.А. Там же. С. 85.

Нижнего Тагила, поэтому в декоре местных бураков долгие сохранялись художественные принципы росписи крестьянского типа»¹¹⁴.

Третьим крупным центром бурачного промысла были селения, расположенные на одном из притоков Туры — Прокопьевской Салде. Вначале здесь делали бураки, украшенные тиснением. Затем стали совмещать роспись и тиснение. Бураки были разных размеров, но окрашивать предпочитали небольшие, подарочные. Роспись делалась, как правило, по оранжево-красному или зелено-синему фону белым цветом, который здесь не моделировал форму, а выступал в качестве основного. Другие цвета, используемые в росписи, являлись дополнительными.

Распространенная в первой половине XIX в. центрическая композиция с уравновешенным букетом, вписываемая в квадрат или круг, использовалась всеми промыслами по изготовлению бураков на протяжении всего их производства.

Однако художники расписывали не только бураки. К середине XIX в. в городском и деревенском жилище наряду с красочным интерьером можно было увидеть расписные вальки, трекла, сечки для рубки капусты, крашеные коромысла и ведра, с которыми женщины ходили по воду. Среди этого обилия домашней утвари особенно выделялись прялки.

Развитым видом народного искусства на Урале были праздничные обрядовые прялки. Над ними трудились мастера-профессионалы, были выработаны определенные типы композиций прялочного декора, характерные для различных районов, но всегда связанные с определенным назначением прялки.

Красота прялки способствовала праздничности момента. Большую прялку преподносили девушке, когда она достигала возраста невесты и должна была появиться на посиделках. Красивая прялка как бы представляла девушку, говорила о благополучии в ее семье, служила дополнением к нарядному костюму. Прялку дарил молодой человек своей суженой. Она переходила по наследству от бабушек, матерей, сохраняла память о близких людях.

На Урале прялки четко различались по конструктивному принципу. Были корневые, составные и токарные прялки (рис. 174).

Прялки-корневушки делали сами крестьяне. Проходящие через деревни красильщики расписывали такие прялки цветочными мотивами, стилистически связанными с домовыми росписями.

В Кунгуре и его округе существовали корневые и токарные прялки. Они отличались стройностью пропорций и характерным рисунком верхнего края лопасти в виде гребня с тремя полукруглыми вырезами. Их роспись была разнообразна. Особенностью ее были цветочные

¹¹⁴ Барадулин В.А. Там же. С. 90.



Рис. 174. Прялки: корневая, токарная, составная

мотивы, плотно заполняющие поверхность. Композиции кунгурских прялок вписывались в вытянутую форму лопасти. Наиболее любимой и чаще всего используемой была композиция цветущего дерева с сидящими на нем птицами.

В уральской росписи предпочитали холодные тона, и в окраске фона прялки преобладали синие, голубые и зеленые цвета. В том случае, когда цвет фона был теплым, холодные тона мотивов сводили ощущение теплоты к минимуму.

В долматовских прялках сложилась своя разновидность живописи

с размашистой манерой исполнения. Композиция этих прялок была сродни стенописям, с распространенным принципом панно и необязательной симметрией.

В горно-заводских селениях изготавливали токарные и составные прялки. Украшали их различными видами росписи — от «графической» росписи с тюльпанами, купавками и ягодами до «живописной» с тагильскими розами и простой окраской «под малахит». Росписи лучших горно-заводских прялок благодаря опыту живописцев, занимавшихся украшением самых раз-

нообразных предметов, отличались большой цельностью.

Наиболее самобытной разновидностью сельских росписей Урала являлась обвинская. Для нее был характерен единый принцип построения, в котором главную роль играл яркий контраст цветного фона с растительным орнаментом. В центре композиции на оси симметрии располагались цветы, а «травка» заполняла свободное пространство. Обвинская роспись — особый вид народных уральских росписей, в которой получили развитие орнаментально-графические элементы. Это произошло благодаря массовому изготовлению вещей на рынок, что требовало упрощения приемов росписи. Сказалось влияние поволжских центров народной росписи, в которых были сильны графические элементы¹¹⁵.

Обвинской росписи был свойствен холодный колорит, как и в целом на Урале. Но иногда использовалась теплая гамма росписи. Графичность мотивов и лаконичность окраски создавали особую декоративность росписи. Для обвинских прялок характерно традиционное композиционное построение, когда три цветочные группы располагаются на оси симметрии, хотя встречались и непривычные живописные приемы, что было связано с индивидуальным творчеством мастеров. Все варианты обвинской росписи

объединял образ необычного дерева или куста. Крестьяне по-разному понимали мотив растущего дерева. Для одних это было Древо жизни, для других — символ райских садов.

Наряду с утварью на Урале было принято расписывать жилища (**рис. 175**). «На формирование вкусов заводского и крестьянского населения, особенно на Среднем Урале и в Сибирском Зауралье, большое влияние оказали горнозаводские живописные промыслы. В Сибирском Зауралье получила распространение живописная декорация жилища, здесь были найдены стенописи, характеризующие это искусство на протяжении 80–100 лет»¹¹⁶, — писал В.А. Барадулин. Он же в своей книге обосновывает появление этого обычая с середины XIX в., объясняя это тем, что в конце XVIII в. избы еще нередко топились по-черному. Обычай росписи дома мог распространиться только с появлением «белых изб» у богатых, зажиточных крестьян, имевших деньги, чтобы позволить себе такую роскошь.

Формированию целостного стиля уральской домовой росписи способствовало то, что данный промысел отличался большой подвижностью. Профессиональные крестьяне-художники переезжали из волости в волость, расписывая избы. Свою живопись они подчиняли вкусам местного населения. Помимо внутренней части интерьера худож-

¹¹⁵ Барадулин В.А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982.

¹¹⁶ Барадулин В.А. Там же. С. 30.

ники расписывали и домашнюю утварь. Во второй половине XIX — начале XX столетия на Урале работали мастера из различных частей России. Однако чаще всего на Урал приходили вятские и карпатские красильщики. Большое развитие получили промыслы после реформы 1861 г., когда уменьшилась занятость рабочего населения на казенных заводах, и рабочему люду

приходилось искать вольных заработков.

Первым делом художники расписывали входные двери и голбец. На них рисовали красивый куст, а рядом — людей и зверей-охранителей. Затем печь — символ жизни в доме. Ее украшали особенно тщательно, т. к., по поверьям, «в подполье под печкой жил домовый — доброе существо, охранитель дома, без кото-

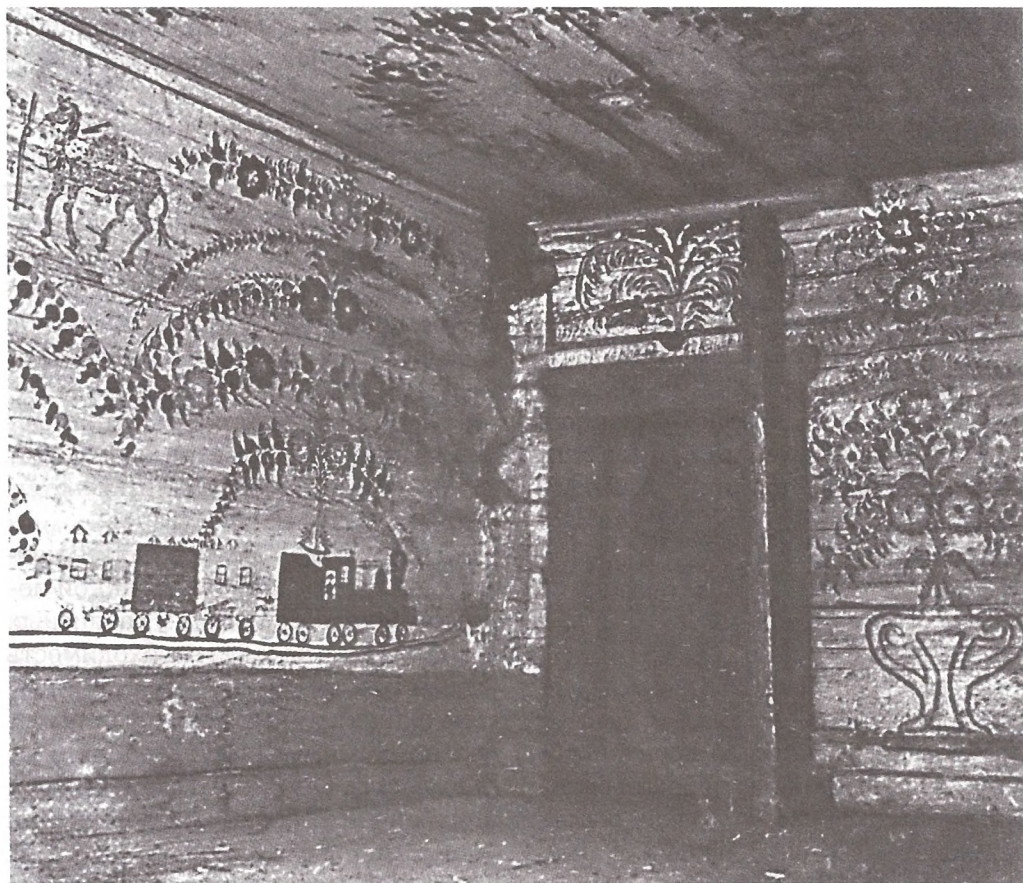


Рис. 175. Роспись белой горницы

рого жизнь в доме считалась невозможной»¹¹⁷.

Изба делилась на «углы»: прихожая — пространство под полатами; середина — место у печи, где работала женщина-стряпуха; сама изба с «красным углом» — столовая и место приема гостей.

Гамма росписи была ограничена несколькими цветами красных, желтых, синих, зеленых оттенков, редко пользовались темно-коричневым цветом. Но обязательно присутствовал белый — для моделировки форм — и черный — для приписок графических элементов. Сама техника росписи была очень простой. После предварительного определения размера мотива и композиции прописывали подмалёвок, которым обозначали основные пятна цветов, бутонов, листьев. Затем производили их моделировку белилами, если «подмалёвок» был цветной, или какой-либо другой краской, если он был белым. Обмакнув кисть в краску нужного цвета и вращая ее вокруг оси, за одно движение превращали подмалёвок в ягодку или лепесток. Благодаря этому приему, сохранившемуся и развившему традиции травных росписей XVII — XVIII вв., создавались мягкие переходы от цвета к цвету.

В процессе развития росписи моделировку «белильными оживками» заменили разбелом, во время которого на один край кисти брали белила, на другой край — краску основного цвета. Кистью проводили таким

образом, чтобы белила шли по внешнему краю мотива. Благодаря постепенному переходу к белилам чистые, не всегда сгармонизированные цвета смягчались, происходило объединение живописной поверхности.

Заканчивали роспись нанесением приписок и «травок», которые разбивали четкие контуры форм и повышали орнаментальность мотивов, связывая их между собой и с фоном.

Изобразительные мотивы в уральской росписи были весьма разнообразны: это и цветочные орнаменты, и изображения птиц и зверей. Во второй половине XIX в. особенно популярным стало изображение человека. В различных сюжетах художники воплощали не только мечты о лучшей жизни, но и события, связанные с собственными переживаниями. Более подробно с домовою уральской росписью можно ознакомиться в работах В.А. Барадулина.

Как и многие народные промыслы, к концу XIX — началу XX в. росписные уральские промыслы переживают упадок.

Берестяные изделия вытесняются металлической и стеклянной посудой. Отпадает нужда в расписных прялках, т. к. исчезла необходимость сидеть за такой трудоемкой работой. Однако художники не оставляют попыток возродить расписные промыслы. Они ищут возможности применения росписи в оформлении новых видов изделий.

В первые послевоенные годы (1940–1950-е) большое внимание

¹¹⁷ Барадулин В.А. Там же. С. 31.

уделялось восстановлению крупных центров народного художественного ремесла, таких как Хохлома, Городец и др. Позже, в 1950–1970-х гг., основное внимание стало уделяться и угасающим промыслам Севера, Урала, Сибири.

На помощь художникам берестяного промысла приходят сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности — НИИХП, которые в 1966 г. на базе Нижнетагильского завода эмалированной посуды попытались возродить уральский бурчаный промысел.

Восстановление художественных промыслов Урала проходит те же этапы, что и в других районах России: «Сначала восстанавливают приемы письма и технологию росписи с созданием на их основе современного ассортимента художественных, утилитарных изделий, сувениров и игрушек. Затем проводят производственное апробирование восстановленных приемов и технологий и одновременно обучение художников и мастеров специфическим особенностям этих приемов. И, наконец, наступает третий этап, когда роспись приживается на предприятии, налаживается выпуск изделий, и она начинает жить своей собственной жизнью, подчиняясь законам развития искусства нашего времени»¹¹⁸.

Активное участие в возрождении уральской росписи и создании нового ассортимента приняли ху-

дожники НИИХП — З. Архипова, А. Бабаева, искусствовед В.А. Бардулин и др. Им удалось восстановить приемы уральской росписи и передать их местным мастерам. Однако искусство росписи не стоит на месте, оно развивается, сохраняя традиционные основы: своеобразный цветовой строй и монументальность композиций (рис. 176).

Экспериментальной площадкой НИИХП стал Тарусский экспериментальный завод. В возрождении росписи принимали участие Нижнетагильский завод эмалированной посуды, Краснокамская фабрика детской игрушки, Сысертский за-

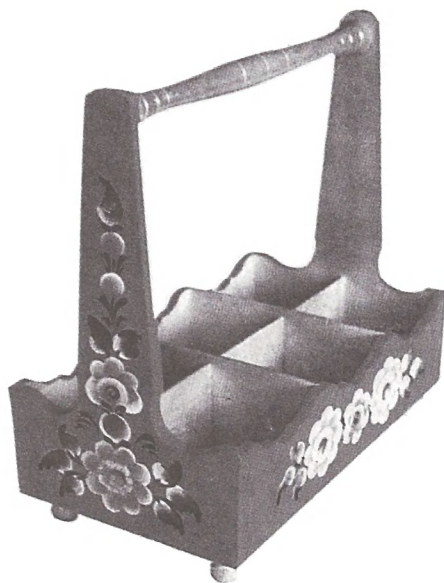


Рис. 176. И.Ф. Волков, В.И. Плетнев.
Лотки для соков.
Тарусский экспериментальный завод

¹¹⁸Бардулин В.А. Там же. С. 44.

вод керамических изделий, Невьянский завод художественной керамики. Появляются новые предприятия, на которых складываются творческие группы, заинтересованные в восстановлении местных промыслов.

Все это свидетельствует о том, что искусство уральских мастеров росписи по дереву не умерло и что оно находит своих подвижников — преданных народному искусству людей.

Пермогорская роспись

Северная Двина — самая большая река Северного края, его главная торговая магистраль. Выросшие на ее берегах крупные города — Великий Устюг, Холмогоры, Сольвычегодск — стали крупными центрами различных художественных ремесел.

Вероятнее всего, Пермогорская роспись возникла в XVIII веке на основе росписей Великого Устюга. Техника исполнения, ее живописность, принципы построения композиций, сюжеты — все это указывает на непосредственную связь с древнерусскими книжными миниатюрами, которые, в свою очередь, напрямую связаны с иконографией. Особенно это легко проследить на большой поверхности прялки.

Пермогорские прялки изготавливались чаще всего корневого типа с большой широкой лопастью. Для изготовления подобных прялок на Севере нередко срубали целую сосну или ель с корнем: из ствола вырубалась ножка с лопастью, а из

горизонтального ответвления — сиденье-донце. Отсюда и название такой прялки — корневая.

В форме пермогорских прялок отразилось своеобразие северной архитектуры: верх лопасти завершается «маковками», «городками», низ — «серьгами» (рис. 177), что повторяло контуры крыш северных церквей и напоминало нарядные столбики крылец, балясинки и сережки фасада избы.

В росписи пермогорских прялок сложилось несколько композиционных приемов. Обычно лицевая поверхность лопасти прялки разби-



Рис. 177. В.Л. Мишарина. Лопать прялки. Конец XIX в.

валась на две или три части (ставы). Если верхняя става была больше, чем нижняя, то впечатление устойчивости создавалось за счет того, что переход от лопаски к стояку был ступенчатым, широким и уравновешивал такую композицию.

В верхней части на лицевой стороне прялки помещали медальон с птицей Сири́н в райских кущах или несколько птиц у Древа жизни. Внизу изображали сцену катания на санях, свадебный поезд, на ранних прялках рисовали выезд купца. Такой вариант росписи оказался достаточно устойчивым.

В другой вариации на лицевой стороне прялки рисовались «супрядки». Так на севере назывались посиделки. Деву́цы и женщины сидели, как полагается пряхам, под окошками «в шашечку». В нижнем ставе изображался свадебный поезд.

На тыльной стороне лопасти прялок в верхней части изображались птицы в райских кущах как символ благополучия в доме, а в нижней — счастливая семья за трапезой. Кроме того, само жилище, дом изображался также по традиции книжной миниатюры — в разрезе, с шатровой крышей и часто с единорогом и львом по обе стороны.

Если лопасть делилась на три ставы, то они были примерно одинаковыми по размеру. Также встречались пермогорские прялки, поверхность которых не разделялась на ставы: на таких прялках пряжи, домашние животные и птицы, повозки, охотники и прочее находят-

ся как бы в одном временном пространстве посреди растительных мотивов. Встречаются на прялках и изображения кораблей.

Но не только прялки были объектом для росписи. Художники также расписывали люльки, хлебные короба, туеса, ендовы, братины, блюда, сани и пр. (рис. 178).

Росписи на этих предметах чаще всего соответствовали назначению вещи. На блюде изображали рыбу, на хлебнице — застолье, на колыбели — младенца и его последующую жизнь. Из росписей мы узнаем о тех работах,



Рис. 178. Роспись на крышке хлебницы. Середина XIX в.

которые должна была делать женщина, — то она за ткацким станком, то за прядением, то за шитьем. Иногда художники изображали женщину, доящую корову или укачивающую ребенка. Но и дети в крестьянских семьях трудились с малых лет наравне со взрослыми. Поэтому художники показывали их то собирающими ягоды, то в качестве кучера или верхом на лошади. Роспись была красочной, радостной, утверждающей устои крестьянской семьи.

Пермогорская роспись представляет собой «расцвеченную графику». В ней первоначальный рисунок наводился контуром, а затем по нему прокладывался цвет. Сама манера передачи человеческих фигур, животных, растений плоскостная, без детализации форм. Орнамент, который сопровождает образительные мотивы, народные мастера из Пермогорья строили, используя лишь несколько элементов, но их узоры отличались пышностью, декоративностью и разнообразием. При этом они строго подчинялись форме предметов.

В ранних работах краски имели приглушенные оттенки. Начиная работу, художники наносили грунт из смеси мела с клеем, затем ножом и циркулем наносили контуры рисунка, раскрашивали, а затем черной краской наводили контур, используя для этого гусиное или сорочье перо. Готовую работу покрывали олифой. Со временем олифа темнела, и поэтому работы XVIII — начала XX в., дошедшие

до настоящего времени, предстают перед нами довольно темными. На более поздних изделиях мы видим белые фоны, яркие краски. Особенно прослеживается это в работах мастера Е.М. Ярыгина, его росписях, ярких, сочных, чеканном контурном рисунке. В современных работах основным цветом остается красный, а вспомогательными цветами — зеленый и желтый.

Своеобразие манеры письма пермогорской росписи объясняется, во-первых, традициями, а во-вторых — теми задачами, которые стояли перед художником. Ведь главной целью его было сделать изделие как можно наряднее. Поэтому жанровую сценку окружают ярко-красные растения, в их красочном обрамлении даже повседневное занятие приобретало праздничное звучание.

У мастеров были свои излюбленные сюжеты. Так, братья Мишарины рисовали поездки в санях, коней; братья Хрипуновы — птицу Сирина (рис. 179). Также известны фамилии других талантливых пермогорских мастеров: братьев Ярыгиных и Хвостовых.

В более поздних работах пермогорских художников встречались все те же пристрастия к яркому колориту, к ковровой нарядности травного орнамента, в который умело вписывались силуэтные изображения людей, зверей и птиц, однако уже не было того отточенного до ювелирности мастерства. Это объяснялось тем, что тщательная отделка стала невыгодной. Спрос на яркие, празднично

украшенные предметы увеличился, ремесло живописца считалось очень прибыльным. «Стоило вынести вещи на рынок в соседний Красноборск или даже на пристань в Пермогорье, как их сразу раскупали», — рассказывала дочь Александра Мишарина. Художники были заинтересованы раскрашивать побольше и работать быстрее. Поэтому росписи конца XIX — начала XX века выполнены менее аккуратно, предварительный контур рисунка заменился быстрым мазком кисти с последующей его обводкой¹¹⁹.

Многие кустарные изделия вытеснялись из крестьянского быта более дешевыми в изготовлении фабричными. Дольше других продержалась роспись прялок, но к 1930-м годам и они стали не нужны в хозяйстве. Причиной этого были те же условия, которые вызвали упадок хохломского и Городецкого промыслов.

С конца 1960-х годов Пермогорская роспись, как и многие другие народные промыслы, стала возрождаться и развиваться. В Великом Устюге — известном центре живописного мастерства — открыли фабрику «Великоустюжские узоры», а в Архангельске — фабрику «Беломорские узоры», где художники, используя достижения лучших мастеров прошлого, создают красивые современные изделия. В современной росписи пермогорские мастера со-



Рис. 179. В.Л. Мишарина. Прялка. 1926 г.

хранили все лучшие качества, отличавшие изобразительное искусство XVII–XX веков: умение одним контуром передать самое характерное, а сочетанием двух-трех цветов создать впечатление богатства красочной гаммы. Современные художники также умело украшают предметы росписью, которая прекрасно сочетается с формой предмета. При этом, сохраняя традиционные черты, мастера вносят новое. Это выражается в том, что они все больше и больше заменяют фантастические и сказочные темы сюжетами из близкой и понятной им деревенской жизни.

¹¹⁹ Жегалова С.К. Русская народная живопись. — М., 1984. С. 160.

Контрольные вопросы

Городецкая роспись

1. Какие особенности географического положения способствовали развитию Городецкого промысла?
2. В чем состояла особенность технологического процесса городецкой росписи второй половины XIX в.?
3. Какими особенностями черного и белого цветов пользовались городецкие художники?
4. Как выстраивалась композиция росписи на городецких прялках? С чем это было связано?
5. Когда городецкий промысел расписной утвари переживает свой первый упадок? С чем он был связан?
6. Как проходило восстановление Городецкого промысла в 1950–1960-х гг.?
7. Какой ассортимент Городецкого промысла сложился на конец XX в.? Чем это вызвано?
8. Какие основные типы композиций можно выделить в цветочной росписи Городца?
9. В чем состоит особенность построения цветочных композиций с включением мотива «конь» и «птица»?
10. В чем состоит особенность построения сюжетных композиций Городецкой росписи?

Хохломская роспись

1. С каким общественным явлением второй половины XVII в. было связано появление Хохломского промысла?
2. Каков был ассортимент Хохломского промысла в XIX в.? С чем он был связан?
3. Что определяло особенности орнаментальных узоров Хохломы?
4. Какие виды письма сложились в Хохломском промысле в XVIII — первой половине XIX в.?
5. Какие изменения претерпела цветовая палитра Хохломского промысла с момента ее зарождения до наших дней?
6. Какие события привели к возрождению Хохломского промысла в 1919 г.?
7. Когда началось второе возрождение Хохломского промысла?
8. Какой ассортимент Хохломского промысла сложился на конец XX в.? С чем это связано?

Уралo-сибирская роспись

1. С каким общественным явлением было связано зарождение уральских промыслов?
2. В каких центрах был развит бурачный промысел?
3. Какие изделия, помимо бураков, расписывали художники?
4. С какими праздничными обрядами было связано создание прялок?
5. В чем состояла особенность росписи долматовских, обвинских и кунгурских прялок?

6. Что способствовало формированию целостного стиля уральской домовой росписи?
7. Какой была техника выполнения домовой росписи и ее цветовая палитра?
8. Когда начинается восстановление уральских народных промыслов росписи по дереву? С чем были связаны трудности их восстановления?
9. Кто помогал художникам в восстановлении их промыслов на Урале? Какие предприятия участвовали в этом процессе?

Пермогорская роспись

1. Какого вида изготавливались пермогорские прялки? Что напоминал контур лопаски прялок?
2. Опишите, как строилась композиция пермогорских прялок?
3. Какая цветовая палитра присутствовала на ранних работах пермогорских мастеров?
4. Какой была технология пермогорской росписи?

Рекомендуемая литература

- Арбат Ю.А. Русская народная роспись по дереву. — М., 1970.
- Барадулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.
- Барадулин В.А. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале: Сообщение Государственного Русского музея. — М., 1976. Вып. 11.
- Барадулин В.А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982.
- Барадулин В.А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск, 1987.
- Барадулин В.А., КОромыслов Б.И., Максимов Д.В. и др. Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадулина. — М., 1979.
- Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. — М., 1986.
- Бедник Н. Хохлома. — Л., 1980.
- Богуславская И.Я. Русское народное искусство. — Л., 1986.
- Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства. — М., 1982.
- Василенко В. М. Заключительная дискуссия о семантике // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 3.
- Василенко В.М. Искусство Хохломы. — М., 1959.
- Василенко В.М. Народное искусство: Избр. труды о народном творчестве X–XX вв. — М., 1974.
- Василенко В.М. О содержании в русском крестьянском искусстве // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. — М., 1971.
- Вишневская В.М. Хохлома. — М., 1980.

- Воронов В.С. Крестьянское искусство. — М., 1924.
- Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избр. труды. — М., 1972.
- Емельянова Т. Золотые травы России. — Горький, 1973.
- Емельянова Т., Китаева Л. Любовь моя, Хохлома. — Горький, 1981.
- Жегалова С.К. Русская народная живопись. — М., 1984.
- Званцев М. Хохломская роспись. — Горький, 1961.
- Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.): народы Севера и Дальнего Востока. — М.; Л., 1963.
- Искусство Прикамья: Народные росписи по дереву / Сост. В.А. Барадулин. — Пермь, 1987.
- Каталог уральской народной росписи крестьянских домов и предметов быта в собрании Нижнесинячихинского музея-заповедника. Коллекция И.Д. Самойлова. — Свердловск, 1968.
- Коновалов А.Е. Городецкая роспись: рассказы о народном искусстве. — Горький, 1988.
- Красильникова А. Золотая Хохлома. — Горький, 1979.
- Красота древней земли. Народное искусство Среднего Поволжья. — Л., 1988.
- Маврина Т. Городецкая живопись. — Л., 1970.
- Максимов Ю.В. Городецкие фантазии на тему «Царицыно» // Юный художник. 1994. № 9.
- Махмутова Х.И. Роспись по дереву: Пособие для учителей / Сб. науч. трудов НИИХП / Отв. ред. Н.В. Черкасова. — М., 1981.
- Народное искусство и современная культура. Проблема сохранения и развития традиций / Под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макаровой. — М., 1991.
- Народное искусство России: традиции и стиль / Отв. ред. С.Г. Жижина. — М., 1995.
- Народные мастера. Традиции, школы. / Сб. статей НИИ теории и истории изобр. искусств Акад. художеств СССР / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. Вып. 1.
- Народные основы искусства художественных промыслов / Сб. науч. трудов НИИХП / Отв. ред. Н.В. Черкасова. — М., 1981.
- Народные художественные промыслы и современная культура: сб. трудов НИИХП / Под ред. Н.В. Черкасовой. — М., 1980.
- Некрасова А.И. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизна // Проблемы народного искусства. — М., 1982.
- Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М., 1983.
- Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. — М., 1975.
- Проблемы народного искусства / Под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макаровой. — М., 1982.
- Пряник, прялка и птица Сирин / Под ред. С.К. Жегаловой. — М., 1983.
- Разина Т.М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. — М., 1970.
- Рыбакова Б.А. Русское прикладное искусство X–XVIII вв. — Л., 1971.
- Соколова М.С. Роспись по дереву № 1: технология хохломской росписи по дереву. — Магнитогорск, 1993.

- Соколова М.С. Роспись по дереву № 2: технология урало-сибирской росписи по дереву. — Магнитогорск, 1996.
- Соколова М.С. Роспись по дереву № 3: семантика уральской народной росписи по дереву. — Магнитогорск, 1997.
- Соколова М.С. Художественная роспись по дереву. Технология народных художественных промыслов: Учеб. пособие для студентов вузов. — М., 2005.
- Супрун Л.Я. Городецкая роспись. Истоки. Мастера. Школа. — Тверь, 2006.

§ 4. Художественный металл

Искусство обработки металла и изготовления художественных металлических изделий существовало на территории нашей страны с незапамятных времен. Среди памятников древнерусской культуры особое место занимают золотые и серебряные изделия с эмалью, чернью, филигранью и чеканкой мастеров Киевской Руси. Народными умельцами, ювелирами и «левшами» слыли мастера и Владимиро-Суздальского княжества, создавшие удивительные по красоте и тонкости исполнения предметы обихода, убранства жилищ, церковной утвари.

В течение XI–XVII веков крупным центром художественной обработки металла на Руси являлся Новгород. Особой любовью пользовались золотые и серебряные ковши в форме ладьи с одной высоко приподнятой или двумя ручками в виде головы и хвоста птицы.

Вплоть до конца XVIII века ведущим центром художественной обработки металла был Псков — город развитого ремесленного производства и торговли. Мастера Пскова так же, как и новгородцы, владели техникой филигрании, эмалирования, золочения, серебрения, чернения и басмы (тиснения). Гравировальное искусство псковитян оказало большое влияние на дальнейшее развитие художественной обработки металла в России в целом.

В XVII веке крупными центрами художественной обработки металла

становятся города Поволжья и Севера: Казань, Кострома, Ярославль, Великий Устюг — населенные пункты на большом торговом пути от Астрахани до Великого Устюга.

Бурного расцвета достигла художественная обработка металла в XVII веке в Костроме и близлежащих селах, особенно в селе Красном. Костромские мастера украшали изделия филигранью, чернью, эмалью, чеканкой и гравировкой. Во второй половине XIX века красносельские образки, крестики, дешевые ювелирные украшения, посуда из серебра и цветных сплавов получили повсеместное распространение во всей России¹²⁰.

Искусством изготовления различных серебряных изделий с чернью славились народные умельцы Великого Устюга. Их черневые серебряные ларцы, табакерки, шкатулки, вазы, предметы сервировки стола, ювелирные украшения были известны далеко за границами России.

В XVIII веке литейщики заводов Урала — Каменского, Кушвинского, Кусинского, Исетского, Каслинского, Сысертского — восхитили буквально весь мир высоким мастерством художественного чугунного литья¹²¹.

¹²⁰ Новиков В.П., Мельситов И.П., Комягин Ю.П. Современные художественные изделия из металла. — Л., 1990. С. 151–153.

¹²¹ Барадулин В.А., Коромыслов Б.И., Максимов Ю.В. и др. Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадулина. — М., 1979.

Среди старинных центров художественной обработки металла особое значение имели Москва и Петербург. В Золотой и Серебряной палатах Московского Кремля работали лучшие мастера обработки металла из многих городов России. Московские мастера XV—XVII веков в совершенстве владели всеми известными к тому времени техниками обработки металла. Филигранью и гравировкой украшали панагии (иконы, носимые архиереями на груди), оклады икон и переплеты церковных книг, церковные сосуды. Чеканные изображения покрывали красочными эмалями белого, голубого, синего, розового, малинового, василькового, зеленого, красного и других цветов. В XVIII и XIX веках Москва продолжала оставаться основным центром изготовления художественных изделий из металла.

Зарождение искусства обработки металла в Петербурге относится к началу XVIII века, когда в новую столицу русского государства Петром I были вызваны народные умельцы из многих городов России, а также иностранные мастера. А уже к середине века петербургские мастера завоевали широкую известность, создав великолепные по исполнению, изысканные по цвету предметы украшения интерьера, сервировки стола, ювелирные изделия, украшенные живописными эмалями (финифтью), гравировкой, чеканкой, филигранью.

В XX веке русскими мастерами было приложено немало уси-

лий, чтобы поддержать, сохранить и развить старинные народные промыслы, возродить забытые национальные ремесла художественной обработки металла. Традиции народных умельцев прошлого, передаваемые из поколения в поколение, и в XXI веке бережно сохраняются и развиваются. Современные художественные изделия из металла, выполненные на высоком профессиональном уровне, дают радость, которую пробуждает общение с подлинным искусством.

Красносельская филигрань

Недалеко от Костромы расположилось село Красное, издавна известное своими прекрасными ювелирными изделиями из серебра. В древние времена слово «красное» означало «красивое». Славятся красносельцы филигранью, или сканью. С момента зарождения в XVI веке и вплоть до XIX века красносельские ювелиры изготавливали изделия только из серебра: предметы сервировки стола, ювелирные украшения, церковную утварь, нередко украшенную чеканкой, гравировкой, чернью, позолотой. Серебряные изделия красносельцев пользовались большой популярностью и спросом в Петербурге, Москве и многих других городах России; получили они широкое распространение и в странах Востока.

Из тончайших золотых, серебряных или медных проволочек мастер скручивал — «скал» различные завитки, спирали, розетки, колечки, цветки, лепестки и т. д. Из

них формировался узор. В нужных местах располагали мелкие шарики — «зернь». Все это посыпалось припоем — порошком из серебра или золота, который при плавлении соединял элементы узора. Под влиянием высокой температуры детали припаивали друг к другу и получали единое металлическое — золотое или серебряное — кружево.

В 1920-е годы Красносельский ювелирный промысел как бы заново родился. В селах Красное, Сидоровское и Подольское, в Костроме кустари-одиночки начали объединяться в многоотраслевые артели. Изменились характер и организация их труда, улучшились бытовые условия.

Именно самобытностью техники филигрانی объясняется престижность Красносельского промысла и всемирная известность села Красное-на-Волге. На выставке в Париже в 1937 году филигранные изделия Л.А. Метлина, М.К. Волкова, Н.С. Грустлива, В.П. Каретина и других мастеров были отмечены дипломами и золотой медалью. Одновременно был продолжен массовый выпуск изделий, выполненных штамповкой в сочетании с филигранью, гравировкой, эмалью. Изготавливали, кроме того, декоративные вазы, панно, кубки, посвященные юбилейным датам и историческим событиям. В качестве основного материала использовали медь, латунь, томпак, мельхиор. Серебро и золото применяли лишь для облагораживания цветного ме-

талла серебрением и золочением (рис. 180).

В 1950–1960-е годы полностью филигранными или с применением филигрانی красносельские мастера изготавливают конфетницы, тарелочки, декоративные панно, миниатюрную скульптуру, ювелирные изделия, кофейные наборы, рюмки, стопки. Красносельские мастера выпускают и сувениры. Сохраняя русский облик предмета, вещь остается характерной по сканным мотивам традициям промысла (рис. 181). Появляются четырех- или пятисантиметровые медные посеребренные фигурки женщин в сарафанах и кони (рис. 182).

Сегодня в ассортимент изделий промысла входят ювелирные украшения, предметы сервировки стола и украшения интерьера. Лучшими из них по-прежнему остаются изделия филигранные или украшенные филигранью: чайные и винные наборы, рюмки, бокалы, подстаканники, ложки, декоративные вазы, блюда и панно, фигурки животных, целые композиции, изображающие народные бытовые сценки. Изделия выполняют из цветных металлов, но, чтобы придать им художественную ценность, все чаще применяют кроме серебрения и золочения оксидирование, полирование, матирование, патинирование.

Традиционные мотивы декоративного изображения — спокойные, ритмичные, плавные узоры: вьющийся стебель с побегами, спирально закрученные веточки,

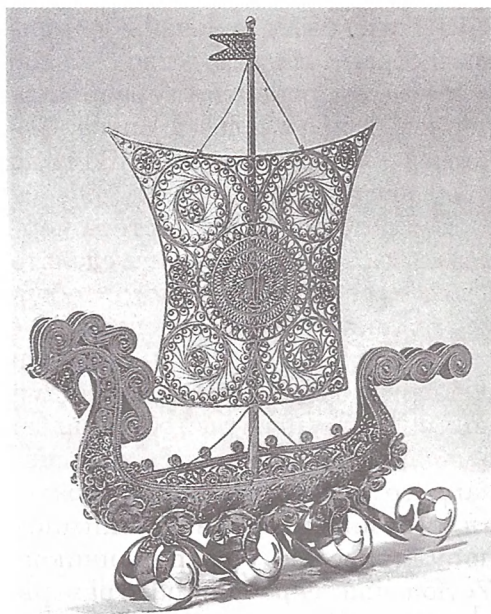


Рис. 180. Ладья. Село Красное

пучки травы, перехваченные колечком. Образовавшиеся в результате оксидирования металлических изделий оксидные пленки, имеющие цвет от светло-серого до темно-коричневого, на выступах высветляют расчисткой, подчеркивая тем самым рельефность узора (рис. 183).

Художники промысла села Красное-на-Волге — И.Д. Орлов, В.П. Ощепков, Н.Н. Громыко, Р.А. Медведев, Б.И. Чулков, И.С. Тихомирова, Ю.И. Кавалеров, А.С. Филиппов и многие другие — положили много сил на то, чтобы придать изделиям большую выразительность и упрочить исполнительский стиль красносельских мастеров. Определенные успехи в этом направлении



Рис. 181. Браслет



Рис. 182. Декоративная фигурка оленя



Рис. 183. Современные изделия промысла

уже достигнуты: лучшим современным изделиям присущи нарядность при отсутствии цветовой пестроты, изящная орнаментация, пластическая выразительность, удачное сочетание блестящих и матовых поверхностей. Естественно, особое внимание художники уделяют совершенствованию приемов традиционной для этого промысла техники филигрانی и созданию новых образов в своих изделиях.

Устюжская чернь

В истории отечественного декоративно-прикладного искусства великоустюжское чернение по серебру занимает одно из ведущих мест среди таких прославивших себя на весь мир ремесел, как красносельская филигрань, ростовская финифть, кубачинская гравировка.

Искусство чернения по серебру известно давно. Наиболее ранние из сохранившихся черневых изделий относятся к середине XVIII века, а уже во второй его половине мастерство великоустюжских умельцев достигло расцвета и совершенства. В 1761–1776 годах на фабрике братьев Поповых производили не только серебряные черневые изделия, но и финифтяные, украшенные серебряными рельефными накладками. Изделия богато отделявали позолотой, чеканкой, гравировкой, украшали орнаментом, отображающим мотивы народных сказок. Славились в России изделия устюжских серебряльников, занимавшихся черневой гравировкой. Великоустюжские мастера черневого дела в

XVIII веке были признаны лучшими в стране. Их искусство оказало влияние на развитие серебряных черневых промыслов в Вятке, Тобольске, Томске, Якутске, Вологде и Москве (**рис. 184**).

Великоустюжские мастера чернения по серебру старались сделать каждое свое произведение интересным и занимательным, способным вызвать восхищение. Они украшали изделия забавными изображениями человеческих фигурок, облаченных в модные и нарядные костюмы, сценами со множеством персонажей, аллегориями, пользовавшимися популярностью у современников. Устюжские серебряльники-граверы умели несложные по смыслу изображения овеять духом настоящей сказочности. Сцены охоты, выездов, застолий на произведениях великоустюжских черневых дел мастеров выглядят поистине фантастически (**рис. 185**).

В XVIII веке имена великоустюжских граверов под чернь Михаила Климшина, Алексея Мошина, Ивана и Михаила Жилиных, Ивана Пестовского, Ивана Остров-

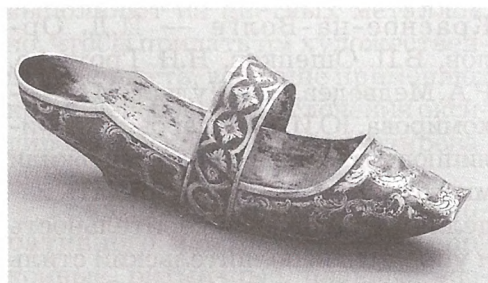


Рис. 184. Устюжская чернь.
Декоративный лоток. XVIII век



Рис. 185. Фрагмент украшения серебряной посуды

ского и других были широко известны далеко за пределами родного города. Со второй половины XVIII столетия мастера стали часто украшать свои изделия изображениями панорамы родного города, с памятниками архитектуры. Такие изделия, как кубки, солонки, коробочки, табакерки из серебра, продавались на ярмарках, в местных и столичных ювелирных лавках. Они напоминали покупателю о народных мастерах далекого северного города, гордившихся своими родными местами, их красотой.

Расцвет искусства великоустюжских мастеров черневого дела был блестящим, но кратким по времени развития. Уже в XIX веке в связи с изменением трассы дорог, связывавших Петербург и Москву с Уралом и Сибирью, город на Сухоне остался в стороне от торговых путей. В середине XIX столетия оста-

лось всего два мастера гравировки под чернь, а к началу XX века — уже только один мастер, владевший секретами искусства наведения черни на серебро. Этим мастером был Михаил Павлович Чирков.

Он и стал основателем организованной в 1933 году артели «Северная Чернь». Мастер внимательно изучал наследие своих славных предшественников. Он собирал рисунки старинных черневых изделий, изучал законы их композиционного построения. Михаил Павлович отдавал предпочтение замысловатым барочным узорам, столь отличным в рисунке от модных в его время псевдорусских орнаментов и узоров в стиле модерн. В его творчестве органично сочетались и народные орнаменты. Образцом художественного исполнения черневых гравированных изделий для него были работы великоустюжских

мастеров XVIII — начала XIX века. В 1960 году артель была преобразована в фабрику (рис. 186).

Мастер, чтобы овладеть искусством нанесения (наводки) черни на серебро, должен не только досконально изучить технологию и рабочие приемы, но и проявить терпение, настойчивость и упорство. Чернь — это сплав серебра с медью, свинцом и серой. Перед наложением черни в изделия штампованием, гравированием или чеканкой прodelывают углубления. Глубина рисунка может быть разной, но не менее 0,2 мм. Поверхность этих участков

шлифуют и полируют. Размеленный в порошок состав втирают в бороздки узора — заполняют чернью, затем обжигают в муфельной печи при температуре 300–400 °С. Охлажденное изделие опиливают надфилем или напильником, осторожно удаляя черневые наплывы, а все изделие шлифуют и полируют.

Орнамент серебряных черневых изделий обычно выполняют в черни, фон же отделяют, как правило, позолотой приглушенных матовых тонов. Благодаря оптимальному соотношению двух этих приемов в сочетании со строгостью и изяще-



Рис. 186. Рюмка и бокал фабрики «Северная Чернь». Вторая половина XX в.

ством орнамента изделия великоустюжских мастеров обретают нарядный и благородный вид.

Серебряные черневые изделия, изготовленные специалистами Великого Устюга, на выставках в Москве, Лондоне, Париже, Монреале, Милане, Нью-Йорке, Филадельфии и других городах более чем двадцати стран мира удостоивались высших наград — золотых и серебряных медалей.

Изделия мастеров «Северной Черни» — стопки, рюмки, чарки, бокалы, подстаканники, чашки с блюдами, подносы, ложки, вилки, ножи, кофейные и винные приборы, а также ювелирные украшения — выполнены в лучших традициях русского народного художественного промысла. Четкость их формы и орнамента органично вписывается в строгий интерьер современных квартир.

Коллектив «Северной Черни» во главе с художниками-ювелирами и руководством завода много и настойчиво работают над обновлением ассортимента. Славу современной «Северной Черни» составили работы мастеров В.П. Шорохова, Л.С. Меньшикова и Е.Ф. Тропининой¹²². Характерные особенности изделий, созданных в последние годы, — простота и лаконичность форм, чистота отделки. Орнаменты изделий многообразны: заимствованы из древнерусской книжной графики, навеяны мотивами народных

сказаний (рис. 187). Воображение художников питают и мир волшебной сказки, и радостное восхищение перед красотой природы. Точно на металле навечно замер спокойный, чуть таинственный вечер, какой бывает лишь в северных краях в разгар лета.

Современные художники продолжают традицию отображения родного города в своих изделиях. Украшая плоскость ножа для бумаги, линейки или браслета гравюрой с панорамой Великого Устюга, мастер создает образ старинного сказочного города, привольно и красиво раскинувшегося на причудливом холмистом берегу. Это обобщенный образ русского старого города, внешне похожего на Великий Устюг, родственник привольным торговым городам из русской народной песни, запечатленным на лубочных картинках и в сказках.

Нелегкое, кропотливое, тонкое ремесло свидетельствует о разносторонней одаренности и высоком профессионализме мастеров «Се-



Рис. 187. Молочник

¹²² Мастера Русского Севера. Вологодская земля: Фотоальбом. — М., 1987. С. 241–260.



Рис. 188. Современные изделия с народными мифическими персонажами

верной Черни». В настоящее время ювелирный завод «Северная Чернь» ежегодно выпускает множество разнообразных серебряных изделий, украшенных черневыми узорами и пейзажами (рис. 188).

В последние годы в связи с обострившимся интересом к народной традиции и развитием сувенирных изделий ювелиры «Северной Черни», как и мастера других художественных промыслов, все чаще обращаются в своем творчестве к основам национальной народной культуры, создают произведения, выполненные в духе старинных русских черневых изделий.

Ростовская финифть

Город Ростов Ярославской области известен как один из центров народного художественного промысла. Живописные миниатюры на эмали издавна украшали церковную утварь, предметы быта и ювелирные изделия. Яркие светонесущие краски на белой эмалевой пластине

оживляли картины библейской и русской истории, передавали многообразие реальной жизни и красоту родной природы. Эти сокровища и по сей день создаются великолепными мастерами Ростова Великого, в котором более двух столетий существует уникальный финифтяной промысел. В древности мастера Ростовского архиерейского дома и монастырей создавали по заказу церкви финифтяные пластины с росписью для украшения предметов культа — икон, потиров, дарохранительниц и др. (рис. 189).

Технику нанесения живописной эмали разработал в XVII веке французский ювелир Жан Тутен. Специальные огнеупорные краски собственного изобретения он накладывал кистью на эмалированные поверхности, а затем подвергал обжигу — для закрепления. Вскоре после этого финифть появилась в Москве, Сольвычегодске, Великом Устюге, немного позднее — в Пе-

тербурге, а с середины XVIII века главным центром по производству финифтяных изделий стал Ростов Великий. Финифть в переводе с древнегреческого означает «сплав» или «блестящий камень». Глубоким светом драгоценных камней искрится стекловидная поверхность эмали, украшающей древние церковные сосуды, женские диадемы, подвески-колты, бармы и др.¹²³

Живописная традиция ростовской эмали многогранна. На протяжении столетий она развивалась в соприкосновении с искусством крупнейших художественных школ и «больших» стилей. Изначально ростовская финифть восприняла яркий, полный символики язык барокко и выработала на его основе собственную живописную традицию (рис. 190).

Появление в России портретов «по финифти» обычно связывают со временем царствования Петра I, ценившего незаурядность личности и талант. Это вызвало широкий спрос во второй половине XVIII века на шкатулки, табакерки, коробочки с портретами царственных и других именитых особ (рис. 191).

Уже в первой половине XIX века начинается процесс обновления художественного языка ростовской финифти. Он обусловлен как изменением вкуса заказчиков, так и влиянием принципов нового стиля. Эмалевые миниатюры, украшаю-



Рис. 189. Дробница. XIX век



Рис. 190. Крышка шкатулки в стиле северного барокко

¹²³ Новиков В.П., Мельситов И.П., Комягин Ю.П. Современные художественные изделия из металла. — Л., 1990. С. 83–87.

щие церковную утварь, были малой частицей ансамбля храма и воспринимали художественный язык классического стиля.

Ростовская финифть за время своего существования переживала периоды как подъема в конце XVIII — начале XIX века, так и спада в начале XX века. Но благодаря стараниям жителей города и заслуженного мастера А.А. Назарова в городской ремесленной школе был организован класс финифтяной живописи (1911 г.), преобразованный затем в учебно-показательную финифтяную мастерскую (1918 г.). Именно тогда при содействии профессионального художника С.В. Чехонина, курирующего промысел, были определены новые пути раз-

вития ростовской финифти. По его инициативе были возрождены забытые к тому времени жанры портрета и городского пейзажа, разработаны образцы ювелирных изделий с цветочной росписью, пользовавшиеся большим спросом. Началась новая история промысла, преемницей которого стала сначала артель, а с 1959 года фабрика «Ростовская финифть»¹²⁴ (рис. 192).

Сегодня фабрика «Ростовская финифть» — это оснащенное современным техническим оборудованием производство. Коллектив ее успешно выполняет плановые задания по выпуску изделий высокого качества, на должной высоте держит марку ростовского финифтяного промысла.

Труд художников и ювелиров старшего поколения — Н.А. Куландина, А.А. Хаунова, В.В. Солдатовой и Л.Н. Матаковой — в 1983 году был по достоинству отмечен Государственной премией имени И.Е. Репина.

В 1970–1980-е годы на фабрике сложился творческий коллектив талантливых мастеров. Выпускники разных художественных училищ, в совершенстве владеющие ремеслом, постигали тайны живописных традиций и ювелирного искусства промысла.

Жанр портрета получил продолжение в творчестве Б.М. Михайленко и А.Е. Зайцева. Созданная ими портретная галерея воинов —



Рис. 191. Портрет Екатерины II. Финифть

¹²⁴ Борисова В.И. Ростовская финифть: Альбом. — М., 1995. С. 160.



Рис. 192. Шкатулка. Ростов. 1930-е годы

участников Отечественной войны 1812 года представляет яркие характеры героических личностей, объединенных чувством долга и любви к Родине.

Красота родного края постоянно вдохновляет ростовских художников на создание миниатюр в жанре пейзажа. А.А. Хаунов, В.Д. Котков, А.Г. Алексеев в своем творчестве продолжают традиционную линию панорамного пейзажа. Художники создают обобщенный, исполненный эпического звучания образ «малой Родины» (рис. 193).

Цветочная роспись — один из ведущих жанров в этом народном промысле. Она украшает ювелирные изделия и предметы быта. Все цветы и травы России, собранные в букеты и вплетающиеся в орнамент,

щедро заполняют поверхность эмалевых пластин (рис. 194).

В манере письма мастеров ростовской финифти преобладают контрастность одноцветного (белого, черного, синего, розового) фона и многокрасочных орнаментов. Роспись отличается изяществом, тонкостью колорита, мажорностью красочных сочетаний, глубиной цвета. Разнообразные композиционные мотивы декоративного изображения навеяны картинами природы, героикой русских сказаний и былин, величественными древнерусскими архитектурными ансамблями Ростова (рис. 195). Особое место занимают портретные миниатюры, психологически точные и исторически верные, выполненные на высоком профессиональном уровне.



Рис. 193. Пейзажные финифтяные миниатюры

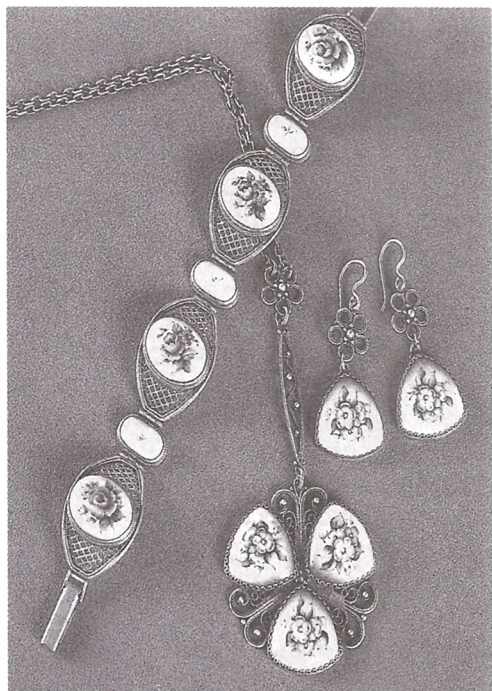


Рис. 194. Комплект с ростовской финифтью: браслет, подвес, серьги

Творческий потенциал промысла велик. Среди молодых художников немало талантливых миниатюристов, создающих собственные оригинальные композиции. Каждое последующее поколение художников, воспринимая местную живописную традицию, вносит в ростовскую финифть собственное понимание прекрасного. Но, как в подлинно народном искусстве, в ростовской финифти сохраняется вечный идеал красоты русской природы и человека.

Кубачинская гравировка

Один из известнейших центров народных промыслов по металлу расположен на юге России в Республике Дагестан. Знаменитый поселок Кубачи лежит в горах Кавказа на высоте 1700 м над уровнем моря. Его белокаменные дома будто врезаны в голые, безжизненные скалы.



Рис. 195. Вид на монастырь

Художественная обработка металла имеет здесь многовековую историю. Изделия мастеров из аула Кубачи высоко ценились в Закавказье и странах Ближнего Востока еще в VII веке. Кубачинский промысел формировался как центр производства изделий из металла. Жители аула не пахали и не возделывали сады, они славились как мастера по изготовлению кольчуг, шлемов, мечей, луков, ножей, кинжалов, разной медной посуды и ювелирных изделий (рис. 196).

Наиболее ярко талант кубачинских мастеров проявился в производстве и декоративной отделке холодного и огнестрельного оружия: кинжалов, сабель, шашек, пистолетов, ружей. Кузнецы из соседних сел поставляли свою продукцию мастерам этого села для художественной отделки. Изделия кубачинских



Рис. 196. Кубачи. Пряжка пояса

мастеров, богато отделанные серебром с чернью, глубокой гравировкой, позолотой, резной слоновой костью, золотой насечкой, эмалью с различными видами растительного орнамента, имели большой спрос и сбыт не только в Дагестане, но и в России.

В этом горном селенье каждый его житель — художник, а каждая семья — своего рода школа мастерства. В домашнем музее можно увидеть сосуды для ношения воды, ведра для сыпучих материалов, кувшины с носиком для омовения, блюда раз-



Рис. 197. Блюдо с кубачинской гравировкой



Рис. 198. Блюдо с традиционным орнаментом промысла села Кубачи

личных размеров и конфигураций, а также другие предметы сервировки стола и украшения интерьера, ювелирные изделия.

Всеобщее признание заслужили мастера М. Хартумов, Р. Магомедов, М. Шайтанов, А. Алиханов, М. Маммагаджиев.

Изделиям кубачинских мастеров свойственны пластическая выразительность, простота и гармоничность форм, декоративная узорность, достигаемая гравировкой, чернью, филигранью (рис. 197).

Известно, что ислам, который приняли жители Кубачи в конце XIII века, отрицательно относится к изобразительному искусству. Ислам запрещал передавать образы живых существ, поэтому мастерство стало развиваться только в различных вариантах растительного орнамента. Но, сохраняя самобытность, кубачинцы и на этой узкой основе сумели постепенно выработать свой особый стиль, свои формы, отличающиеся от других разновидностей восточного орнаментального искусства (рис. 198).

Глубокая гравировка с канфаренным зернистым фоном, так называемая кубачинская чеканка, применялась преимущественно на кинжалах и саблях. Для этой техники использовался ветвистый орнамент (тутта накъиш). Его наносили на самое дорогое оружие. Композиция этого орнамента и его исполнение очень трудны, поэтому работа всегда считалась особенно ценной.

Филигрань тоже использовалась для оружия, но значительно реже. Она служила для отделки женских ювелирных украшений: ожерелий, подвесок, серег, перстней, массивных браслетов, причем часто в соединении с драгоценными и полудрагоценными камнями. Особенно ценились бирюза, персидский шлифованный гранат темно-красного цвета, кораллы и жемчуг.

Ассортимент ювелирных изделий кубачинских мастеров на протяжении многих лет был самым разнообразным. Большую часть составляли различные женские украшения (свадебные пояса, серьги, височные кольца и т. д.). Широкие и массивные браслеты покрывались крупным узором. Среди серебряных браслетов преобладали витые браслеты. Оригинальны браслеты с разноцветной эмалью и филигранью.

Особое место в украшении женской одежды занимали массивные пояса и нагрудные украшения. Являясь неотъемлемым атрибутом женского свадебного костюма, эти изделия отличались разнообразием форм и моделей. В нижней части пояса подвешивали монеты или различные по форме подвески на цепочках с чеканным рисунком и вставками из цветных камней.

В качестве основного материала кубачинцы используют серебро, а отличительной чертой их изделий является сложный, изящный, как правило, покрывающий всю поверхность декоративный орнамент,

выполненный приемом, присущим только кубачинским мастерам,—глубокой гравировкой. Для придания орнаменту красочности и выразительности кроме техники гравирования применяют чернение и золочение, добиваясь гармоничного сочетания темных и светлых тонов.

Менялись времена, музейными экспонатами становились шлем, лук, меч, кольчуга. Но и сегодня, как восемь веков назад, о кубачинцах говорят, что все они по-прежнему терпеливо колдуют над серебром и медью, сберегая традиции и открывая каждый раз новое в прекрасном древнем искусстве.

На базе полукустарной артели в 1924 году был образован художественный комбинат. Со дня основания на нем было выпущено множество бокалов, графинов, рюмок, стопок, подстаканников, сахарниц, чашек с блюдцами, молочников, кувшинов, солонок, ложек (чайных и для специй), ваз, панно, декоративных тарелок, ювелирных украшений. Многие из этих изделий экспонировались как на всесоюзных, так и на международных выставках в Измире и Нью-Йорке, Токио и Загребе, Дамаске и Париже, Софии и Брюсселе.

Златоустовская гравюра на стали

Уникальное искусство златоустовской гравюры на стали зародилось в начале XIX века прежде всего как искусство украшения холодного оружия. Златоустовских мастеров нельзя считать прародителями это-

го художественного направления: хороший клинок ценился на уровне предметов искусства еще во времена древневосточных цивилизаций. Естественно, клинки украшались резьбой, насечкой, которые позволяли нанести довольно сложный декоративный узор. Орнаментами украшались плоскости клинков мастерами-оружейниками Западной Европы, применявшими для их нанесения процессы травления.

Для работы на Златоустовской оружейной фабрике правительство пригласило немецких мастеров-оружейников, большей частью из Золингена, которые привезли на Урал свои приёмы художественного убранства холодного оружия. Уральцы оказались талантливыми учениками и нашли способы гениального обогащения нового для них искусства. Спустя недолгое время стало возможно говорить о возникновении «златоустовского» стиля — златоустовской школы украшенного оружия, отличной от школы, утвердившейся в Европе (рис. 199).

Русские «ученики» немецких мастеров (И. Бушуев, П. Тележников, Е. Бушуев, И. Бояршинов, Ф. Стрижов, М. Тележников) быстро освоили эти технологические приёмы украшения оружия и пошли дальше, сменив иглу на кисть, с помощью которой на металл наносилось изображение: после неоднократного травления становилась возможной передача различных тонов, что придавало изображению

объём, создавало реалистичность. Характерным для златоустовских художников стало уважительное отношение к металлу, использование при украшении клинка красоты металлической поверхности или гладко отполированной, «белой», плоскости.

Основоположителем златоустовской школы украшенного холодного оружия по праву считается И.Н. Бушуев. На небольшой по размеру поверхности клинка он располагал многофигурные композиции, которые по художественной значимости не уступали батальным полотнам живописцев того времени. На бушуевских клинках полыхали военные баталии периода Отечественной войны 1812 года, художник воспевал в своих произведениях героизм русского солдата, патриотизм и гордость за Отечество. Одним из любимых античных мотивов И.Н. Бушуева стал крылатый конь Пегас как символ творческого горения.

Вершиной творчества И.Н. Бушуева и златоустовских мастеров-оружейников первой половины XIX века стало так называемое «Древнее вооружение» — комплект рыцарских доспехов, создававшийся для наследника российского престола цесаревича Александра. Работа над этими доспехами велась в течение четырёх лет, с 1830 по 1834 год, по эскизам Бушуева. При украшении доспехов использовались все технические приёмы гравюры на металле, применявшиеся тогда на оружейной фабрике, —

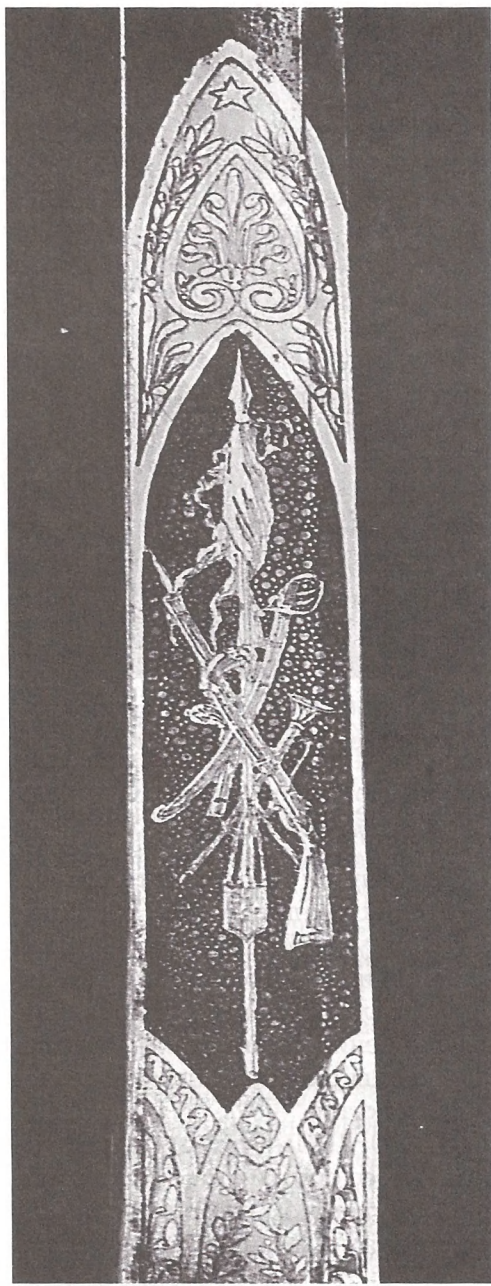


Рис. 199. И.Н. Бушуев. Фрагменты сабли и шпаги. XIX век



Рис. 200. И.Н. Бушуев. «Древнее вооружение». Шлем, кираса, наплечники

травление, синение, чернь, позолота (рис. 200)¹²⁵.

Достойным продолжателем бушуевских традиций стал соратник И.Н. Бушуева И.П. Бояршинов. При украшении клинков он широко использовал орнаменты, включавшие изображения уральских трав и цветов, сцены охоты и анималистические сюжеты.

В 1830–1840-х годах выпуск украшенного оружия на Златоустовской оружейной фабрике снизился. В целях сохранения штата цеха

украшенного оружия оружейная фабрика по инициативе П.П. Аносова приступает к выпуску украшенных бытовых предметов: подносов, ларцов, подсвечников, столовых приборов. В орнаментальное украшение клинков художники вводят реалистичные изображения отечественных цветов, плодов и трав (рис. 201).

Свой отпечаток на развитие златоустовской гравюры на стали наложили и революционные события 1917 года, Гражданская война, годы первых пятилеток. В 1919 году возрождается производство холодного оружия — теперь уже для Красной Армии. Многие клинки тех лет, украшенные орнаментом, надписями и миниатюрами, преподносились солдатам революции как именное оружие.

Самым сложным и противоречивым в истории златоустовского художественного металла был, пожалуй, период 1930–1980-х годов. Постепенно прекратилось производство большинства художественных изделий по старым образцам. С середины 1930-х годов художественное отделение Златоустовского механического завода (бывшая оружейная фабрика) почти полностью перешло на выпуск стальных пластин — панно, на которых изображались упрощенные пейзажи или копии с популярных картин русских художников. На многие десятилетия златоустовская гравюра отошла от миниатюры, отдавая предпочтения новым формам и размерам. Гравюра Златоуста

¹²⁵ Златоустовское оружие XIX века: Альбом. — Л., 1986. С. 160.

утрачивала графичность, ясность и четкость штриха (**рис. 202**).

В годы Великой Отечественной войны художественное отделение возродило выпуск холодного оружия. Украшенные художниками Златоуста шашки, кинжалы, кортики преподносились как заслуженная награда советским полководцам (**рис. 203**). Нередко в посылках на фронт бойцам-заводчанам отправляли портсигары, изготовленные из златоустовской стали и украшенные травленным рисунком.

В 1950-х годах на смену гравёрам-ветеранам пришла молодёжь, которой предстояло переломить сложившиеся стереотипы и дать новое дыхание уникальному искусству златоустовской гравюры на стали. Г. Берсенев, Б. Тарынин, П. Балиев, Г. Драгун, А. Кузьмичёв поддержали инициативу возродить орнаментальное искусство украшения прикладных вещей¹²⁶.

В 1960–1980-х годах идёт процесс поиска новых форм бытовых вещей и формирование художественного стиля, отличного от «сурового» стиля 1930–1940-х годов. В ассортименте цеха появляются шкатулки, приборы для вина, стаканчики для карандашей, тарелочки, выпеллы, призы победителям социалистического соревнования. Как и в 1930-е годы, продолжают создаваться панно больших размеров.

¹²⁶ Гриер О.М., Самойлов Б.С., Ячменев В.А. Гравюра на стали из Златоуста. — Челябинск, 1994. С. 191.

В начале 1990-х годов наряду с заводом им. В.И. Ленина возникли три новых предприятия: «ЛиК», «Практика», «Формула» (**рис. 204**).

Сегодня в Златоусте более тридцати художественных мастерских, среди которых ООО «Авант», ООО «Арт-Грани», ООО «Компания “АИР”», ООО «Златоустовская оружейная компания», ООО «Златоустовская оружейная фабрика», художественные мастерские ООО «Клиновое холодное оружие», ООО «Литера», мастерская художественных промыслов Урала «МАОК», ООО «СКaT» и многие другие (**рис. 205**).

Эти предприятия обратились к творческому наследию мастеров златоустовской школы XIX века начав свою деятельность с возрождения прикладного характера златоустовской гравюры. В ассортименте продукции появилось авторское украшенное холодное оружие, разнообразная посуда, наборы для охотников, предметы сервировки стола и украшения интерьера. Каждое предприятие отличается своим стилем, своей манерой решения художественного образа вещи (**рис. 206, 207**).

Произведения искусства, созданные златоустовскими художниками-гравёрами в конце XX века, украшают залы ведущих музеев России, среди которых Оружейная палата Московского Кремля, Центральный военно-исторический музей артиллерии, Центральный военно-морской музей, Мемориальный му-

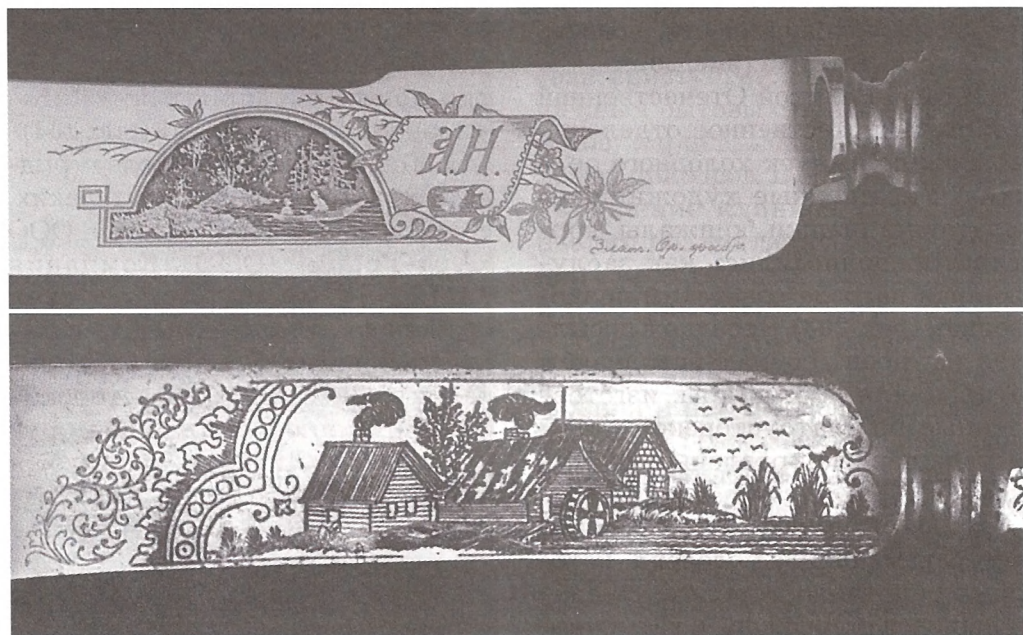


Рис. 201. Златоустовская гравюра на столовых приборах

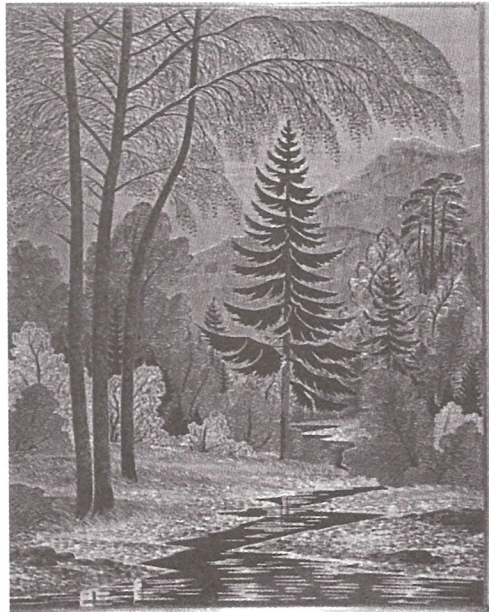
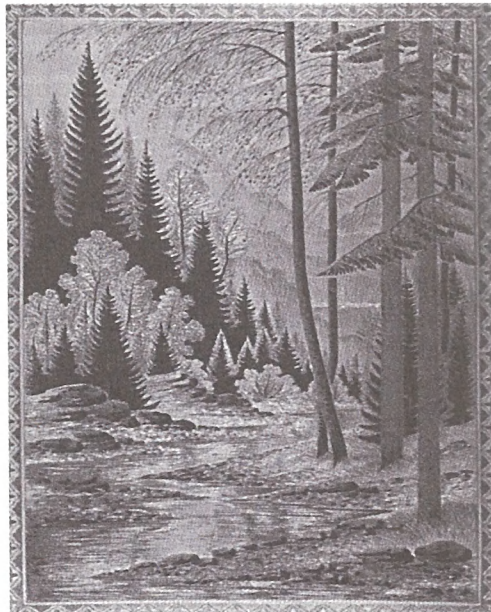


Рис. 202. М. Антипов. Декоративные пластины

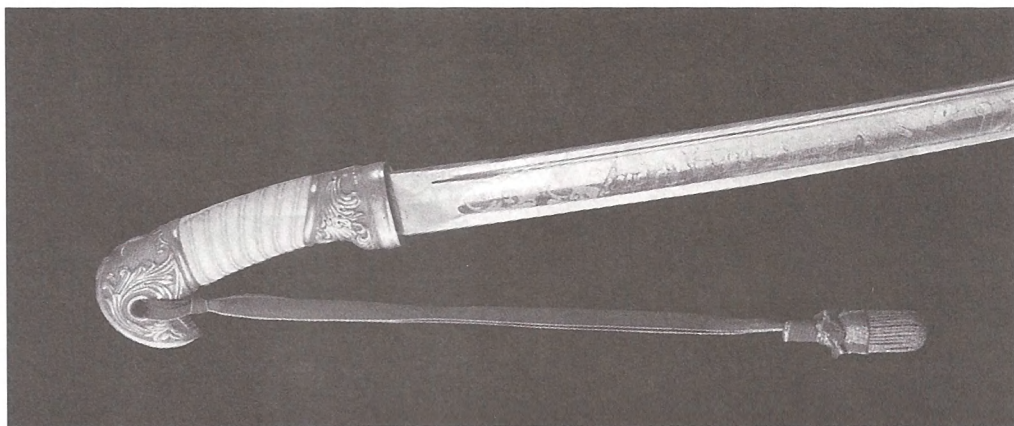


Рис. 203. А. Бронников. Шашка Г.К. Жукова. 1942 г.



Рис. 204. Русский кубок.
ЗАО «Практика»



Рис. 205. Звезда Востока.
ООО «Арт-Грани»



Рис. 207. Нож «Бебут»



Рис. 206. А. Шаланов.
Блюдо «Вакханка»

зей Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. на Поклонной горе¹²⁷.

Среди современных мастеров златоустовской гравюры на стали (металле) заслуженные художники России Н.Б. Лохтачёва и Г.М. Берсенов, члены Союза художников России: О. Аверкин, Д. Лохтачёв, Ю. Рябков, С. Чернов, А. Шаланов.

Златоустовская гравюра начала XXI века — это не только высокое мастерство, профессионализм и творческий подход, но и глубокие исследования, системное изучение технологии и искусства художественной обработки металла. Златоустовские мастера-оружейники нашего времени свято хранят традиции своих далеких предшественников. В лучших своих произведениях современные мастера

¹²⁷ Златоуст — город крылатого коня / Авт.-сост. А.В. Козлов. — Златоуст, 2004. С. 238–242.

гравюры на стали развивают искусство промысла и дают ему новую жизнь.

Каслинское литье

История Каслинского завода, как и многих других заводов Урала, начинается с XVIII века. Завод в 1752 году был приобретен Н.Н. Демидовым и известен как один из заводов Кыштымского горного округа. А с 1806 года Каслинский завод перешел во владение Л. Расторгуева.

Говоря о каслинском художественном литье из чугуна и его стремительном взлете в XIX веке, нельзя не сказать о предыстории и той творческой среде Урала, которая стала основой для роста Каслей. Долгое время этот завод был известен исключительно как чугунолитейный и переделный, не занимавшийся художественным литьем.

Чугунное художественное литье возникло на уральских заводах в XVIII столетии для удовлетворения потребностей развивающейся промышленности и местного населения в предметах утилитарного назначения. Первыми образцами фигурного и художественного литья были плиты для покрытия полов заводских помещений и церквей, посуда, могильные плиты с надписями, литье для внешнего и внутреннего убранства зданий: решетки, оконные и дверные короба, карнизы, каминные. Со второй половины XVIII века ассортимент уральского литья увеличивается, поскольку бурно развивается русская архитектура, создают-



Рис. 208. Диван садовый

ся дворцовые комплексы и регулярные парки. Для украшения зданий и парков архитекторы начинают широко применять чугунное художественное литье. На уральских заводах в это время льют декоративные решетки, вазы, статуи, садовые скамьи и диваны, балконные ограды, лестницы и т. п. (рис. 208).

Первая половина XIX века была отмечена необычайным размахом градостроительства, появлением грандиозных архитектурных ансамблей, что стало благодатной почвой для повсеместного распространения чугунного художественного литья. Чугун активно используется как материал, придающий выразительность архитектуре и особую красоту зданиям.

К середине XIX столетия выпуск художественного чугунного литья на уральских заводах стал постепенно уменьшаться. Это было вызвано переменами, которые происходили в русской архитектуре,



Рис. 209. «Кольчужник с мечом»



Рис. 210. Ваза. «У Лукоморья»

а также тем, что монументально-декоративные формы постепенно стали вытесняться камерным (кабинетным) литьем. Именно в это время своим художественным литьем начинает выделяться Каслинский завод, имеющий не только отличный чугун, выплавляемый на древесном угле, способный мягко и легко заполнять формы даже с очень сложной конфигурацией, но и уникальные формовочные смеси из местных песков. Все это способствовало интенсивному развитию каслинского художественного литья (рис. 209, 210).

Изменения в культурной и художественной жизни России 50–60-х годов XIX века нашли свое отражение и в ассортименте художественного литья Каслинского завода. Окончательный переход от традиции классицизма к сти-



Рис. 211. Подчасник

лю историзма, новые требования, предъявляемые к жилому интерьеру, изменившиеся вкусы общества и запросы рынка обусловили увеличение выпуска изделий. Среди произведений художественного литья Каслей того времени можно отметить подсвечники самых разных форм, декоративные тарелки и вазы, пепельницы, курительные

и чернильные приборы, подчасники, карандашницы и т. п. (рис. 211).

Выставка в Санкт-Петербурге 1860 года подтвердила успех и правильность направления, взятого руководством завода. Вещи, представленные на выставку, получили малую золотую медаль «Вольного экономического общества». Впоследствии продукция Каслинского завода неоднократно демонстрировалась на всероссийских и всемирных выставках (Париж — 1867 г., 1900 г., Вена — 1873 г., Филадельфия — 1876 г., Копенгаген — 1888 г., Стокгольм — 1897 г.) и всегда получала высокие награды.

В 1880–1890 годы завод становится теми «Каслями», которые вписали яркую страницу в историю русского декоративно-прикладного искусства. Немалую роль в становлении искусства Каслей сыграли скульпторы, выпускники Санкт-Петербургской Академии художеств — М.Д. Канаев и Н.Р. Бах. М.Д. Канаев поставил на качественно новую основу работу по созданию ассортимента художественного литья, обогатив его произведениями ведущих русских скульпторов и познакомив каслинцев с лучшими образцами русской реалистической скульптуры. За время своей деятельности на Каслинском заводе М.Д. Канаев много и творчески работал, выполнив ряд моделей подчасников, пепельниц, портсигаров, подсвечников, декоративных ваз и рамок. Наиболее известные из его работ: подсвечник «Вакханка у дерева», ваза «Ракови-



Рис. 212. Избушка на курьих ножках



Рис. 213. Рамка для фотографий

на», подчасник «Избушка на курьих ножках» (рис. 212, 213). В 1876 году М.Д. Канаев создал заводскую художественную школу, где обучал рисунку, лепке, приемам формовки и чеканки.

Говоря о художественном литье Каслинского завода, нельзя не сказать о труде формовщика и чеканщика, т. к. их труд, требующий художественного вкуса и серьезных технических навыков, неотделим от творчества скульптора, создающего модель. Ведь именно в руках формовщиков и чеканщиков завода модель при переводе в чугун обретала свою неповторимость и завершенность. Высокая требовательность мастеров к своему труду, стремле-

ние наиболее точно передать замысел скульптора делают их полными соавторами каждой конкретной отливки. Художественно-организационная деятельность М.Д. Канаева и Н.Р. Баха, подготовка ими в заводской школе высококвалифицированных кадров заложили те основы творческого поиска, любви к своему делу, которыми выделялись работы лучших мастеров, внесших в литьё Каслей народную тематику.

Наиболее известен среди самобытных народных скульпторов, вышедших из среды рабочих, В.Ф. Торокин, формовщик по профессии. Он выполнял свои произведения от начала до конца один: лепил модель,

формовал, отливал и прочеканивал. Известные работы В.Ф. Торокина — «Литейщик за работой», «Крестьянин на пашне», «Углевоз» (рис. 214).

Известно и имя К.Д. Тарасова — модельщика «первой руки», создавшего пепельницы «Крестьянские сани», «Лапоть» и набор детской посуды, воспроизводивший в миниатюрном варианте формы хозяйственных предметов: чугунков, кувшинчиков, противней, тазов, ступок, котлов и т. д. (рис. 215, 216).

Руками мастеров-каслинцев было создано ажурное литье декоративных шкатулок, блюд и ваз, орнаменты которых отличаются прекрасной прорисовкой и изяществом, а точность литья позволяет их сравнивать с застывшим кружевом. Художественное литье каслинского

завода всегда отличало хорошо развитое чувство формы, виртуозная техника исполнения, придающая изделиям этого народного промысла большую выразительность.

В 1880–1890-е годы каталоги художественного литья Каслинского завода включают уже длинный перечень изделий: скульптуру малых форм, памятные медали, декоративные блюда и вазы, пепельницы, спичечницы, чернильные приборы, подсвечники, бра и еще массу самых разнообразных «кабинетных» вещей. Вместе с тем завод продолжает изготавливать решетки, садовую мебель, посуду.

Создание в Каслях чугунного павильона для Всемирной выставки 1900 года в Париже показало широту диапазона творческих и исполни-

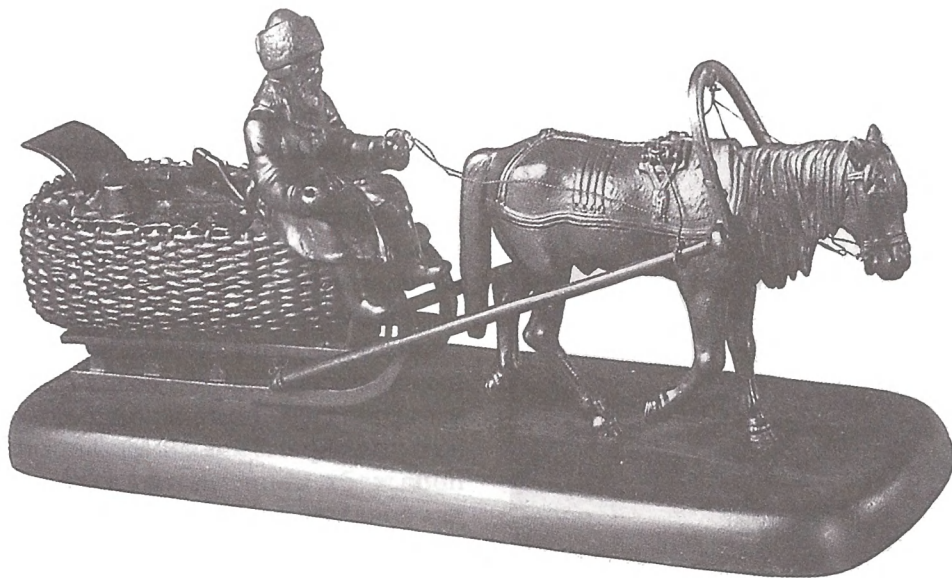


Рис. 214. В.Ф. Торокин. «Углевоз»



Рис. 215. К.Д. Тарасов.
Коробочка-кадочка



Рис. 216. К.Д. Тарасов.
Кувшинчик декоративный



Рис. 217. Чугунный павильон

тельских возможностей скульпторов и мастеров завода. Каслинцы к этому времени уже имели опыт в создании чугунных павильонов: первый был создан по проекту А.И. Широкова для Всероссийской промышленной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде. Но при изготовлении павильона для Всемирной выставки 1900 года каслинцы показали ранее невиданные примеры мастерства в чугунном художественном литье. Выполненный по проекту архитектора Е.Е. Баумгартена, сравнительно небольшой (его размеры $6 \times 6 \times 8$ м) павильон поражает пропорциональностью, декоративностью, многообразием орнаментальных мотивов, безупречным мастерством исполнения (рис. 217).

После шумного успеха на Парижской выставке 1900 года, где павильон и другие изделия завода были удостоены золотой медали и Гран-при, в каслинском художественном литье в начале XX века наметились новые тенденции. Увеличивается ассортимент литья декоративно-прикладного характера, имеющего утилитарное значение: пепельниц, подсвечников, канделябров, бра, вазочек, тарелочек и т. д. Именно в этих изделиях начинает преобладать новая, модная, стилистика модерна. Чугун предстает как материал, полностью отвечающий требованиям стиля модерн с его текучестью линий, плавностью переходов, подчеркнутой изысканностью.

Приглашение на завод столичных скульпторов, создание художественной школы способствуют формированию высококвалифицированных кадров формовщиков, модельщиков, чеканщиков, введению в ассортимент изделий завода лучших образцов русской реалистической скульптуры. Большое количество декоративно-прикладных произведений подняли престиж каслинского литья на недостижимую для конкурентов высоту. Все вышеперечисленное обеспечило этим изделиям огромный спрос на внутреннем рынке и за границей. Выпуск художественного чугунного литья стал настолько рентабельной отраслью производства каслинского завода, что владельцы год от года увеличивали объем и ассортимент продукции.

Уже в 1920-е годы в Каслях были созданы первые художественные отливки с революционной тематикой: чугунные мемориальные доски с портретными изображениями К. Маркса, К. Либкнехта, уральских коммунистов-революционеров Л. Вайнера и Н. Толмачева. В это время в Каслях создаются и монументальные произведения. Видное место в истории каслинского художественного литья в эти годы занимает скульптор К.А. Клодт. Им была заново организована заводская школа, создан ряд произведений декоративно-прикладного характера: нож для разрезания бумаг, карандашница со спортивной тематикой и более десяти рисунков с советской символикой, служивших образцами для оформления.

В 1934 году усилиями старых каслинских мастеров и молодых рабочих, подготовленных приехавшим скульптором Н. Горским, на заводе возобновляется регулярный выпуск художественного литья. Наряду с портретными работами были выполнены жанровые скульптуры — «Игра с мячом» (автор — П. Добрынин), «Юный садовник» (автор — И. Рабинович), «Дозор» (автор — П.А. Баландин), «Зарема — балерина Каминская» (автор К.А. Янсон-Манизер) (рис. 218) и другие произведения.

В 1930-е годы Каслинским заводом также было выпущено значительное количество архитектурного литья, спрос на которое возрастал год от года. Каслинское художе-



Рис. 218. К.А. Янсон-Манизер. «Зарема — балерина Каминская»

ственное литье прекрасно дополнило архитектуру канала Москва–Волга, набережных и мостов Москвы-реки, Московского метрополитена.

Великая Отечественная война прервала выпуск художественного литья на Каслинском заводе, но уже в 1944 году он снова был налажен. В послевоенные годы широкое звучание в искусстве Каслей получила героическая тема подвига людей в годы Великой Отечественной войны. В работах П.С. Аникина «Танковый десант» и А.С. Гилева «Моряк-десантник» созданы образы патриотов, защищавших Родину от фашизма.

Каслинское художественное чугунное литье 1950–1960-х годов

отличается широтой своего ассортимента, включающего и скульптуру малых форм во всем ее многообразии, и образцы декоративно-прикладного искусства, и архитектурное литье. Не только богатейшее наследие предшествующего периода показывает ассортимент изделий Каслинского завода этих лет, но отражает также и его дальнейшее развитие по основным направлениям (рис. 219, 220).

В настоящее время Каслинский завод является уникальным предприятием, сохранившим и развивающим традиции русского художественного чугунного литья. Особое значение Касли приобретают сейчас еще и потому, что они являются



Рис. 219. Лесопосадчица



Рис. 220. Джигитовка лезгин

традиционным центром, который впитал и унаследовал лучшее, что было накоплено художественным Уралом в области чугунного литья.

В наши дни ассортимент каслинского художественного литья включает более 130 произведений, среди которых представлена портретная, жанровая и анималистическая скульптура малых форм по моделям XIX века и настоящего времени, традиционные и новые произведения декоративно-прикладного искусства. Ведется также работа по восстановлению архитектурного литья, которое в предыдущие десятилетия было незаслуженно забыто.

Контрольные вопросы

Красносельская филигрань

1. Какой вид художественной обработки металла стал основой промысла в Костромской губернии?
2. Какие предметы и изделия производятся на промысле села Красного-на-Волге?
3. В чем состоит технология создания сканного узора?
4. Какие орнаментальные мотивы преобладают в металлических кружевах мастеров промысла?
5. Из каких металлов выполняют современные изделия красносельские художники? Какие способы отделки применяют?

Устюжская чернь

1. Когда в Устюге зародилось искусство чернения по серебру?
2. Какие сюжеты изображений преобладали в изделиях мастеров этого промысла в XVIII и XIX веках?
3. Кто стоял у истоков возрождения северной черни в начале 1930-х годов? Какова его роль?
4. В чем состоит особенность технологии наведения черни на серебро?
5. Какие орнаментальные мотивы и сюжеты преобладают в современных изделиях мастеров завода «Северная Чернь»?

Ростовская финифть

1. Как появился финифтяной промысел на Руси? Какой из царей способствовал становлению финифтяного портрета в России?
2. Усилиями какого художника и какого местного мастера был возрожден промысел в Ростове Великом в 1910-е годы?
3. Какие жанры в живописи по эмали получили развитие на фабрике «Ростовская финифть» в 1980-е годы?
4. Кому принадлежит изобретение технологии живописной эмали?

Кубачинская гравировка

1. Когда зародилось искусство кубачинской гравировки по серебру?
2. Чем издревле занимались мастера села Кубачи?
3. Какую продукцию выпускают дагестанские мастера гравировки на современном художественном предприятии?
4. Какое влияние на изобразительные мотивы узоров оказало мусульманство, принятое жителями села в XIII веке?
5. Какой орнамент преобладает в изделиях современных кубачинских мастеров?

Златоустовская гравюра на стали

1. Какие мастера и когда заложили основу для художественного украшенного оружия на Урале?
2. Как звали русского мастера, который заложил основы златоустовской школы украшенного оружия? Какой любимый мотив на его клинках?

3. Что стало толчком к расширению ассортимента изделий с художественным травлением к середине XIX века?
4. Как происходило развитие гравюры на стали в г. Златоусте в период 1930–1980-х годов?
5. Как возрождалась школа украшенного холодного оружия в конце XX века в г. Златоусте? Каких современных художников вы знаете?

Каслинское литье

1. Какие причины способствовали возникновению художественного чугунного литья на уральских заводах XVIII века?
2. Что стало причиной бурного роста художественного литья и заводов, производящих эту продукцию в первой половине XIX века в России?
3. Почему в конце XIX века именно Касли заняли лидирующее место в художественном чугунном литье?
4. За что получили золотую медаль и Гран-при на выставке в Париже каслинские мастера в 1900 году?
5. Кого из самобытных скульпторов конца XIX века из Каслей вы знаете?
6. Кто из скульпторов способствовал сохранению и развитию каслинского литья в 1920-е годы?
7. Какое художественное литье в настоящее время выпускает Каслинский завод?

Рекомендуемая литература

- Алиханов Р.А., Иванов А.А. Искусство Кубачи: Альбом. — Л., 1976.
- Барадудлин В.А., КОромыслов Б.И., Максимов Ю.В. и др. Основы художественного ремесла: практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадудлина. — М., 1979.
- Борисова В.И. Ростовская финифть: Альбом. — М., 1995.
- Гриер О.М., Самойлов Б.С., Ячменев В.А. Гравюра на стали из Златоуста. — Челябинск, 1994.
- Златоуст — город крылатого коня / Авт.-сост. А.В. Козлов. — Златоуст, 2004.
- Златоустовское оружие XIX века: Альбом. — Л., 1986.
- Малаева З.Г. Художественное литье из чугуна. Касли: Альбом. — М., 2005.
- Максимов Ю.В., Чуракова В.Н., Маковецкая О.Н. Русское народное декоративно-прикладное искусство — М., 1978.
- Мастера Русского Севера. Вологодская земля: Фотоальбом. — М., 1987.
- Народные художественные промыслы России: Каталог-альбом / Отв. ред. Г.М. Попов. — М., 2000.
- Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М., 1983.
- Новиков В.П., Мельситов И.П., Комягин Ю.П. Современные художественные изделия из металла. — Л., 1990.
- Пешкова И.М. Искусство каслинских мастеров. — Челябинск, 1982.
- Соколов М.В. Художественная обработка металла. — М., 2003.
- Федотов Г.Я. Звонкая песнь металла — М., 1990.
- Шефов А.Н. Народные мастера Дагестана. — Л., 1982.

§ 5. Резьба по кости

Кость — материал, известный людям с глубокой древности. Ученые-археологи, проводя раскопки на побережье Чукотского моря, обнаружили разнообразные изделия из клыка моржа, которые датируются первыми веками нашей эры. Это были бытовые предметы, необходимые в жизни эскимосов — охотников на морского зверя, — наконечники гарпунов, ножи, скребки. На Севере археологи нашли изделия, выполненные из оленьего рога и костей крупных водоплавающих птиц: изящные ложки, ручки ножей, завершающиеся изображением птиц, хищных зверей. Эти вещи также были выполнены почти 2000 лет назад.

Искусство резьбы по кости у русских мастеров имеет глубокие корни. Сохранившиеся образцы позволяют представить, как постепенно вырабатывались навыки резьбы по кости, как складывались орнаментальные узоры, как проникали объемные формы в изобразительные мотивы резного искусства. Искусство резьбы по кости особенно высоко было развито в древнем Новгороде. Предполагают, что вместе с новгородскими переселенцами художественная обработка кости пришла на Север. Там создались благоприятные условия, поскольку поморы, будучи охотниками-звероловами, доставляли необходимый материал и вели достаточно активную торговлю на внешнем и внутреннем рынках. Русский Север

был главными воротами для купеческих караванов на Запад и Восток в XVI и XVII веках¹²⁸.

В тех районах, где в силу природных условий было значительное количество кости того или иного животного, со временем образовались народные промыслы по художественной обработке этого материала. Так, в прибрежных поселках Чукотки, по берегам Берингова пролива, где основным занятием жителей была охота на морского зверя, клыки моржа послужили материалом, из которого создавались такие бытовые предметы, как скульптуры-амулеты.

У этих промыслов сложились богатые художественные традиции. Развиваясь разными путями, каждый из центров современной резьбы по кости приобрел ярко выраженное своеобразие — каждому из них присущ свой стиль, видение мира, образные представления. В своем творчестве мастера развивают наиболее ценные традиции промысла, одновременно используя достижения современного декоративного искусства.

Сегодня искусство художественной обработки кости представляет одно из интереснейших явлений в многонациональной культуре России. Расширяется круг сюжетов,

¹²⁸ Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Альбом / Под ред. И.Я. Богуславской. — Л., 1984. С. 199.

отражаемых в работах косторезов. События недавнего прошлого и современные образы находят своеобразное воплощение в работах мастеров-косторезов. Если раньше вещи имели исключительно утилитарное значение, то теперь изделия из кости становятся произведениями декоративного искусства, признанными во всем мире сувенирами.

Выставки декоративного искусства украшают изделия холмогорских, чукотских, тобольских, якутских мастеров-косторезов и знакомят нас с наиболее талантливыми представителями косторезного дела.

Холмогорская резьба

На берегах Северной Двины сложился старейший в России центр резьбы по кости. В начале XVII века несколько семей вырезали из кости гребни и четки, а в конце века самые искусные косторезы стали известны далеко за пределами русского Севера.

Появление в этих местах косторезного ремесла было не случайным. В Архангельской губернии часто находили бивни мамонтов в обвалах крутых речных берегов. Бивни мамонта до сих пор находят геологи вдоль берегов северных рек. Внешне бивень мало привлекателен, и несведущий человек легко может пройти мимо, приняв обломок ископаемой кости за камень или обрубок бревна. Но резчики по кости прекрасно знают, какой чудесный нежно-кремовый цвет таится под невзрачной коркой, как чисто и чудно будет играть характерный сетчатый узор на поперечном срезе.

Местные жители издавна занимались охотой на моржа, большие клыки которого называли «рыбий зуб», и добычу привозили в Холмогоры. Почти ежегодно караваны с этим ценным грузом отправлялись в Москву. Постепенно вместе с цевкой (коровьей костью) моржовую и мамонтовую кость стали все чаще использовать для изготовления различных бытовых предметов.

Качество и мастерство холмогорских резчиков было оценено в Москве, и они были приглашены для выполнения дворцовых заказов. Холмогорские резчики делали для членов царской семьи и двора гребни, шахматы, трости, пороховницы, реставрировали реликвии из царской сокровищницы (**рис. 221, 222**).

Оружейная палата Московского Кремля была своеобразной художественной академией того времени. Косторезы работали рядом с мастерами других специальностей — оружейниками, серебряниками, художниками, граверами, резчиками по дереву, токарями. Многие из них приезжали из разных городов и стран. Придворный стиль отличали особая орнаментальная изощренность, тщательность и сложность отделки, использование драгоценных материалов. Ажурная резьба костяных предметов этому стилю прекрасно соответствовала¹²⁹.

Резчики делали из кости ларчики сложной конструкции, с крышкой в

¹²⁹ Уханова И.Н. Резьба по кости в России XVIII–XIX веков — Л., 1981. С. 240.

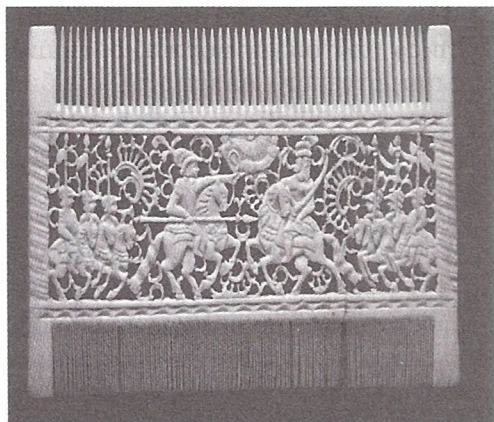


Рис. 221. Гребень большой руки



Рис. 222. Шахматные фигурки

виде усеченной пирамиды. Своей формой они повторяли деревянные ларцы, обитые просечным железом, которыми славились Холмогоры. Их называли «теремками», поскольку своими формами ларчики напоминали парадные хоромы с высокими кровлями, а в высокой крышке такого ларца помещалось дополнительное отделение для хранения предметов (рис. 223).

В первой четверти XVIII века кость поступала в Петербург. Большое количество ее требовалось при строительстве кораблей; из этого материала вытачивали различные детали и блоки, часто использовалась токарная резьба. Для этого создавались специальные токарные станки, на которых Петр I с увлечением занимался резьбой.

Из-за нехватки материалов появились в Холмогорах небольшие по размеру предметы, отличавшиеся экономичным расходом сырья. Ларчики-теремки стали делать из

дерева, поверхность которого оклеивали тонко нарезанными костяными пластинками наподобие фанеровки. Тонкие пластинки кости как будто специально были предназначены под гравировку, которая копировала сюжеты и приемы штриховки, характерные для книжных иллюстраций. Иногда гравировка на русских изделиях сочеталась с ажурными пластинами. К середине XVIII века мастера начинают окрашивать костяные пластинки в зеленый или коричневый цвет, чередуя их на плоскости с неокрашенными кусочками кости.

Гравировку косторезы выполняли специальным инструментом — «коготком», процарапывающим рисунок на пластинке; комбинации кружков разного размера наносили специальными стамесками. С этого времени нарядность определяет лицо холмогорской резьбы.

Особенностью русских костяных предметов была их функциональ-



Рис. 223. Ларец XVIII века

ность. Основная масса изделий имела практическое применение в быту. Коробочки, ларчики, сундучки, подголовки, баулы повторяли формы привычных деревянных предметов.

С середины XVIII века все чаще стала использоваться техника ажурной резьбы. Для сокращения времени работы над предметом резчики выполняли резьбу одновременно на двух пластинах, соединяя их вместе. Пропиленный маленьким напильником орнамент потом доводили резцами.

В XVIII веке гребни вырезали постоянно, это был самый ходовой товар. Обычно они имели редкие и частые зубцы и широкую спинку с рельефной или ажурной резьбой. По величине гребни были, как говорили в старину, большой, средней и малой руки. Особенно ценились большие гребни, достигавшие длины 10–15 см, ширины 8–10 см и толщины до 0,5 см, позволявшей выполнять рельефную резьбу с двух

сторон. Часто на гребнях вырезали изображения охоты или сценки с сидящими за столом дамами и кавалерами, которые были популярны до начала XIX века¹³⁰.

Моржовая и мамонтовая кость представляет собой прекрасный материал для изготовления шахмат, которые холмогорские мастера делали с XVII века. С глубокой древности эта игра была очень популярна на Руси. Шахматы вытачивали на токарных станках или вырезали в виде фигурок.

Долгое время резьба по кости была мужским занятием и общим семейным делом. Дети учились у старших, повторяли узоры для гравировки, расположение декоративных элементов на ажурных пластинках, сюжетные сценки. Почерк друга друга косторезы хорошо знали.

Иногда костяные предметы достигали больших размеров, становясь предметами интерьера. В конце 1770-х годов был сделан комод-бюро. Он весь покрыт прорезными и гравированными пластинками. Подобный комод послужил прообразом похожего комода, украшенного портретами правителей России, который стоял в спальне императрицы Екатерины II.

Большая часть резных работ выполнялась в расчете на столичных жителей, их отличала особая тщательность и тонкость резьбы, ис-

¹³⁰ Вышар Н.И., Габышева А.Л., Крестовская Н.О., Субботина В.А., Широков Ю.А. Северная резная кость / Отв. ред. Н.И. Вышар. — М., 2005. С. 176.

пользование более дорогой кости и разнообразие орнаментов. Имя Осипа Дудина часто встречается в архивных документах. Хорошо известна большая кружка его работы с портретами русских императоров от Петра I до Екатерины II, хранящаяся в Оружейной палате Московского Кремля. Портреты на ней вырезаны с тщательной отделкой деталей в окружении тончайшего резного орнамента. Они эффектно выглядят на темном фоне вставного стакана.

Холмогорские резчики были чутки к изменениям моды: появление новых форм предметов влекло за собой необходимость найти адекватные приемы обработки. Необыкновенно изобретательны они были и в создании новых видов изделий.

Общий облик предметов становится более строгим. Свое мастерство резчики оттачивали на ажурной резьбе, демонстрируя ее красоту в редких, не имеющих аналогов, работах, какой является, например, цепь ордена Андрея Первозванного. С конца XVIII до середины XIX века холмогорские резчики выполнили ряд предметов в технике объемной резьбы. Среди небольшого числа чисто декоративных предметов выделяется скульптура, изображающая императора Петра I на поле сражения.

Во второй половине XIX века костяные предметы выходят из моды, сокращается и число мастеров, связанных с искусством резьбы по кости. Редкие резчики сохраняют верность своему делу. Но они ищут

и воспитывают учеников в надежде сохранить традицию.

С конца XIX века центром косторезного промысла становятся не Холмогоры, а село Ломоносово. Современное название села — Ломоносово — появилось в 1865 году, когда в связи со 100-летием со дня смерти выдающегося русского ученого было решено переименовать в его честь родную деревню Мишанинскую. При местном училище был открыт ремесленный класс резьбы по кости. Преподавателем нового учебного заведения стал молодой и энергичный мастер М.И. Перепелкин. Под его руководством в течение двухгодичного курса учащиеся осваивали косторезное ремесло, изготавливали ножи для разрезания бумаги, броши, веера, шахматы и пр. Этот курс в истории промысла сыграл весьма заметную роль.

Начало XX века стало самым сложным периодом в жизни холмогорского промысла. Первая мировая война, затем Октябрьская революция и, наконец, Гражданская война еще более усугубили состояние дел. К моменту окончания гражданской войны лишь несколько мастеров продолжили традиции некогда большого косторезного центра.

В 1930 году в Ломоносове была вновь открыта косторезная школа, и через 3 года первые 30 выпускников организовали артель. В эти годы артель выпускала небольшой традиционный ассортимент изделий, в основном по образцам старых мастеров. Это были гребни, ножи для бума-

ги, портсигары, мундштуки, пуговицы, броши с изображением оленьих упряжек.

Большую помощь в деле возрождения Холмогорского промысла оказали в 1930-е годы московские художники и искусствоведы. Они знакомили мастеров-косторезов с музейными коллекциями, помогали в освоении тонкостей многовековой холмогорской художественной традиции. Молодые резчики стали создавать произведения, не уступающие изяществом изделиям XVIII века. Красотой орнамента, составленного из стилизованных раковин, растительных элементов и фигурок животных, славилась работа У.С. Шарыпина, Я.К. Вагнера, А.Н. Тышова.

Конец 1940-х–1950-е годы отмечены рядом значительных произведений. Была выполнена серия декоративных ваз и памятных кубков из мамонтового бивня. Работы посвящены патриотическим темам — победе в Великой Отечественной войне, великим русским полководцам. Их пышность соответствовала торжественному стилю советского искусства послевоенных лет.

Начиная с 1960–1970-х годов холмогорские художники стали проявлять значительный интерес к естественной красоте таких материалов, как мамонтовый бивень, моржовый клык, зуб кашалота. Этот период стал для холмогорских резчиков временем активного освоения новых художественных

возможностей резной драгоценной кости. Удивительные по красоте и неожиданные по форме изделия создают Н.Д. Буторин и Г.Ф. Осипов (**рис. 224, 225**).

Огромное богатство форм, широкое и свободное владение всей гаммой технических средств и художественных приемов демонстрируют холмогорские художники в начале XXI века. Здесь и высокие цилиндрические вазы из моржового клыка, и туалетные коробочки из зуба кашалота причудливых форм. Они ажурные и рельефные, на ножках-бусинках и на лапках, со скромными хватками-луковками и сложными скульптурными композициями на крышечках. Появляются разнообразные по величине и форме гребни, шпильки, заколки. Художники создают оригинальные комплекты шахмат, нарды, рукояти для ножей, портсигары и трубки (**рис. 226, 227, 228**).

Особое место в творчестве многих резчиков занимает образ Петра I — великого преобразователя России. С именем Петра Великого связано строительство парусного флота на правом берегу Двины. Поэтому на холмогорских шка тулках и кубках портреты Петра I всегда соседствуют с изображениями кораблей.

Образы природы присутствуют в произведениях многих мастеров, а изображения птиц часто включены в ажурный орнамент. Важнейшую роль в ассортименте изделий Холмогорского промысла играют жен-

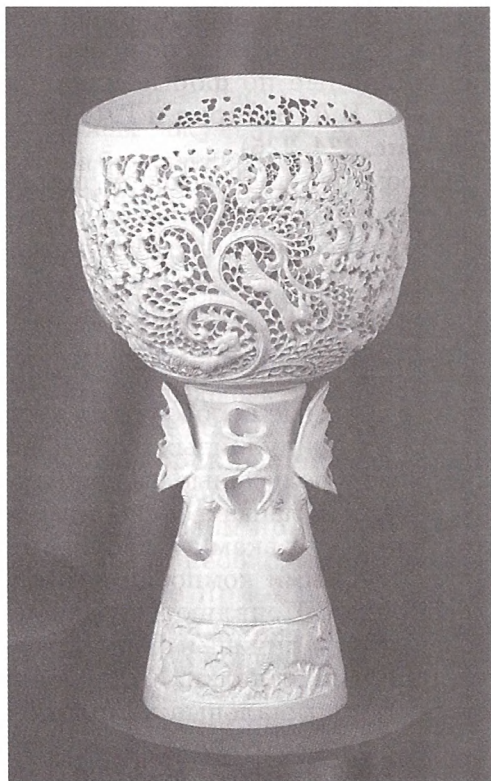


Рис. 224. Кубок



Рис. 225. Прорезная кость. Фрагмент

ские украшения: ожерелья, кольца, броши, браслеты, серьги. Броши часто украшены пышными цветочными букетами и изображениями поющих птиц.

Традиционно в промысле работают семейные пары художников. Дети подрастают, обучаясь в косторезной школе, и продолжают дело родителей. Промысел славен династиями Гурьевых, Буториных, Осиповых, Хабаровых, Чернаковых и многих других. В XXI век древний промысел входит полным творческих сил, под-

держиваемый мастерами замечательного искусства холмогорской резной кости.

Тобольская резьба

Тобольск — один из основных российских центров резьбы по кости. Основанный в 1587 году в результате похода Ермака в Сибирь, он на протяжении XVII–XVIII веков являлся административным, военным, культурным и религиозным центром Сибири. Выгодное расположение у слияния рек Тоболы и Иртыша определило определяющую роль города в торговле.



Рис. 226. Ваза «Невская»

Первые косторезные изделия появились в Тобольске в начале XVIII века: в 1721 году сюда были сосланы шведские офицеры, взятые в плен во время Северной войны. Они занимались в Сибири токарной резьбой по кости — точеные табакерки пользовались спросом в высших кругах сибир-



Рис. 227. Ювелирные изделия из кости



Рис. 228. Ювелирные изделия из кости

ской столицы. Искусство токарной резьбы по кости было продолжено тобольчанами¹³¹.

Падение спроса на костяные изделия заставило тобольских масте-

¹³¹ Вышар Н.И., Габьшева А.Л., Крестовская Н.О., Субботина В.А., Широков Ю.А. Северная резная кость / Отв. ред. Н.И. Вышар — М., 2005. С. 176.

ров переключиться на резьбу по дереву. Но навыки косторезного ремесла в городе не были утрачены: в 1860-е годы ссыльные поляки занялись изготовлением брошей, табакерок, заколок, пресс-папье, а также распятий. К 1870-м годам в городе работала группа местных косторезов. Изделия поступали в Санкт-Петербург, Москву, Казань, Киев, Нижний Новгород.

В ассортимент изделий входят шкатулки и коробочки, пудреницы, броши, веера, чернильные приборы, портсигары и др. Мастера применяют разнообразную технику резьбы: плоскую, рельефную и ажурную.

Отличает тобольский промысел миниатюрная объемная скульптура. В тобольском косторезном искусстве художник М.С. Знаменский заложил основы миниатюрной жанровой скульптуры. Значительное место в творчестве мастеров первого поколения, включая П.Г. Терентьева, занимали образы представителей местных народностей Западной Сибири и сценки из жизни северян. Помещенные на подставку изображения нарт, чумов, людей, оленей получили название «остяцкие хозяйства». В конце XIX столетия «остяцкие хозяйства» уступают место образу идущего на лыжах охотника с собакой.

В конце 1920-х годов в городе создается артель «Коопэкспорт», обеспечившая поставку изделий за границу. По принципу «остяцких хозяйств» начали воплощать новые

темы: изображения школ, фабрик, красноармейцев, агитатора, читающего северянам газету.

В работах послевоенного времени заметно преобладание жанровой скульптуры. Излюбленный герой миниатюрной скульптуры — детский персонаж классической литературы «Мужичок с ноготок». Традиционная тематика скульптурных миниатюр была посвящена жизни северян, о чем говорили характерные атрибуты, вроде нарт, и северный тип лиц (рис. 229).

На рубеже 1950–1960-х годов тобольские мастера развивают анималистическую тему, хорошо известную промыслу еще с начала XX века. Получают распространение силуэтные композиции, названные «поездками»: они изображают северянина, едущего в нартах на оленях или собаках или заарканившего вставшего на дыбы оленя. Они и по сей день являются характерной приметой тобольского промысла¹³².

Заслуженный художник РФ В.А. Русаев ввел принцип геральдической трехчастной композиции. В его работах заметна тенденция к уплощению фигур и решению композиции по типу декоративной пластины. Он ввел образ шамана, героев северных мифов и сказаний («Лодка», «Танец») (рис. 230, 231).

¹³² Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Альбом / Под ред. И.Я. Богуславской. — Л., 1984. С. 200.



Рис. 229. «Молодой оленевод»



Рис. 230. «Лодка»



Рис. 231. «Танец»

В 1980–90-е годы все более заметным становится обращение к русской теме: «Русская силушка» С.Ю. Санаева, «Мастер» А.П. Кугаевского. Мастер старшего поколения Г.Г. Кривошей часто обращается к сюжетам русских народных сказок, соединяя станковую скульптуру с пластической декоративной обобщенностью (рис. 232).

Современные тобольские косторезы занимаются изготовлением и вещей прикладного характера — это броши, мундштуки, портсигары и другие предметы. В этих работах используют растительные мотивы и приме-



Рис. 232. «Лука»

няют пропильную резьбу, близкую для холмогорского промысла.

Сегодня тобольский промысел резьбы по кости растет и расширяется, происходит поиск новых тем и сюжетов, нестандартных видов изделий, происходит переосмысление накопленного опыта, организуются частные мастерские.

Якутская резьба

В якутском косторезном искусстве нашли яркое воплощение передававшиеся из поколения в поколение традиции обработки этого материала и особенности мышления народа саха. В основе лаконичной выразительности якутской резьбы по кости лежит обобщенная пластика форм, сочетающаяся с изобразительной повествовательностью и строгостью декоративного оформления.

XVII–XVIII века были временем проникновения в эти земли с русского Севера, прежде всего из Холмогор и Великого Устюга, «служилых людей», а вместе с ними и костяных изделий. Возникновению якутского косторезного промысла способствовали 3 фактора:

- знакомство якутских мастеров с русской техникой обработки кости;
- достаточное количество ископаемого материала — бивня мамонта, который добывали на севере Якутии;
- устоявшиеся навыки в художественной обработке твердых материалов (дерево и береста).



Рис. 233. Шкатулка

Указания на косторезный промысел как один из ярких видов местного народного творчества встречаются в литературных источниках XIX века, где отмечают «особый шик» и «своеобразие» резных изделий. При изготовлении шкатулок, ларцов-теремков, подчасников, гребней, ножей и других предметов использовали приемы плоскорельефной и сквозной резьбы с выразительными силуэтами на ажурном сетчатом фоне. Очень выразительными были бытовые сценки, изображения праздников, скотоводческих и охотничьих сюжетов, часто сопровождающиеся посвятительными надписями и датами (рис. 233)¹³³.

Бивень мамонта имеет цветовые градации от бело-молочных до желтоватых и золотисто-коричневых оттенков. Якутские резчики, в от-

личие от русских, не отбеливали и не окрашивали кость, не применяли они и цветную гравировку. Наиболее известны ларцы и шкатулки с четко выраженной функциональностью предмета.

Во второй половине XIX столетия все более популярной становится объемная резьба, которая получила широкое развитие и в XX веке. Это жанровые композиции, посвященные жизни сибирского народа.

На рубеже XIX–XX веков промышленный вал товаров вызвал кризис кустарных промыслов. С творчеством Л.К. Попова, А.И. Говорова, Д.М. Никифорова связаны новые направления в якутском косторезном искусстве, использующие принципы станковой скульптуры. В 1930-х годах в промартели «Ширпотреб» открывается косторезный цех, где стали заниматься изготовлением бытовых предметов: гребней, мундштуков, трубок, рамок. Резчики старой школы —

¹³³ Вышар Н.И., Габышева А.Л., Крестовская Н.О., Субботина В.А., Широков Ю.А. Северная резная кость / Отв. ред. Н.И. Вышар — М., 2005. С. 176.

Д.М. Никифоров, И.Ф. Мамаев, А.В. Федоров — создают произведения художественного уровня.

Во второй половине XX века в косторезном промысле наметилось стремление к переосмыслению традиций местной художественной резьбы. Новые веяния наиболее ярко проявились в развитии малой скульптуры из кости, в усилении повествовательного начала и одновременно в стремлении к большей декоративности изделий, например «Якутка у коновязей» В.П. Попова (рис. 234).

С именем Т.В. Амосова связано возрождение и расширение тематического, жанрового диапазона. Сюжеты его работ связаны с якутским героическим эпосом, историческими сказаниями, северной фауной. Амосов — тонкий знаток инкрустации, он особенно выразительно умеет выявить декоративный беломолочный цвет кости и золотистые оттенки березы. Мастер идет от

якутского фольклора и местных орнаментальных мотивов, его работы словно представляют коллективную память народа в русле жанра устного народного творчества.

В середине 50–60-х годов круг косторезов расширяется за счет выпускников Якутского художественного училища, что сыграло определенную роль в сближении народного и профессионального творчества. К этому времени в якутской резной кости сложился жанр сюжетно-тематической миниатюры. Излюбленными мотивами становятся охота, стремительный бег собачьих и оленьих упряжек, лесная жизнь зверей, табуны коней и стада оленей на вольных пастбищах¹³⁴. Обращаются мастера и к исторической тематике, к современным реалиям жизни северян, выполняя многофигурные композиции (рис. 235, 236). Часто на промысле создают комплекты настольных игр в духе якутской народной игрушки («Шашки», «Сонор»).

Творчество многих мастеров прошло путь от освоения навыков традиционного декоративно-прикладного искусства, к профессиональной культуре работы с костью. В ранних анималистических работах большую роль играл ажурный силуэт, в процессе совершенствования все больше обращают внимание на передачу динамики движения



Рис. 234. В.П. Попов. «Якутка у коновязей»

¹³⁴ Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Альбом / Под ред. И.Я. Богуславской. — Л., 1984. С. 312.



Рис. 235. «Арканщик»

и пластику формы животных. Мастера старшего поколения оказывают большое влияние на развитие якутской костяной резьбы, на младшее поколение ее мастеров своими яркими художественными находками, самым обращением к национальному эпосу, жанровой и фольклорной традициям промысла (рис. 237, 238).

В последнее десятилетие XX века появляются новые художники, работающие по кости. Среди косторезов выдвинулись яркие творческие индивидуальности молодых и потомственных мастеров: Р.М. Пинигин, Ф.И. Марков, Р.Н. Петров, К.М. Мамонтов и др. Они смело расширяют тематические и жанровые рамки своего искусства, активно используют образную символику форм, находят нестандартные де-



Рис. 236. «Установка тордоха»

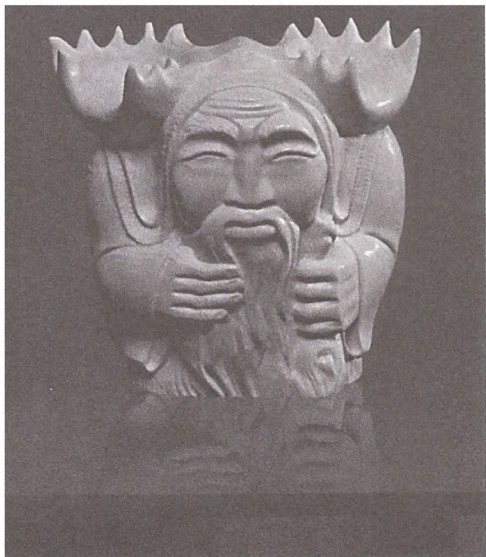


Рис. 237. «Баай Байанай»



Рис. 238. «В пути»

коративные решения, опирающиеся на любовь к народным истокам.

Чукотско-эскимосская резьба

Резьба по кости — традиционное занятие эскимосов и чукчей. Косторезному искусству в этих краях более двух тысяч лет. В раскопанных археологами могильниках, находя-

щихся на берегу Берингова пролива, найдены сотни поразительных по красоте древних произведений из моржовой кости. Они относятся к древнеберингово-морской культуре.

Найденные костяные статуэтки северных животных восхищают совершенством и гармонией форм. Древние резчики не только узнаваемо изображали белого медведя, тюленя и моржа, но и наделяли их фантастическими чертами в соответствии со своими представлениями о злых и всесильных духах.

Одной из интереснейших особенностей пластики древней Чукотки является многообразность. В зависимости от угла зрения можно было видеть объемное изображение, благодаря чему фигура белого медведя превращалась в моржа, морж становился ликом человека. Древний резчик часто соединял черты различных зверей в одном образе, создавая не столько конкретное животное, сколько сказочное существо.

Древнюю зооморфную скульптуру зачастую покрывали геометрическим гравированным орнаментом. Несмотря на то, что в древние времена на Чукотке преобладали каменные орудия, гравировка выполнялась металлическим резцом, сделанным из железа. Среди археологических памятников древней Чукотки особой красотой отличаются произведения, по форме напоминающие бабочку, — так называемые крылатые предметы. Они служили стабилизаторами охотничьего гар-

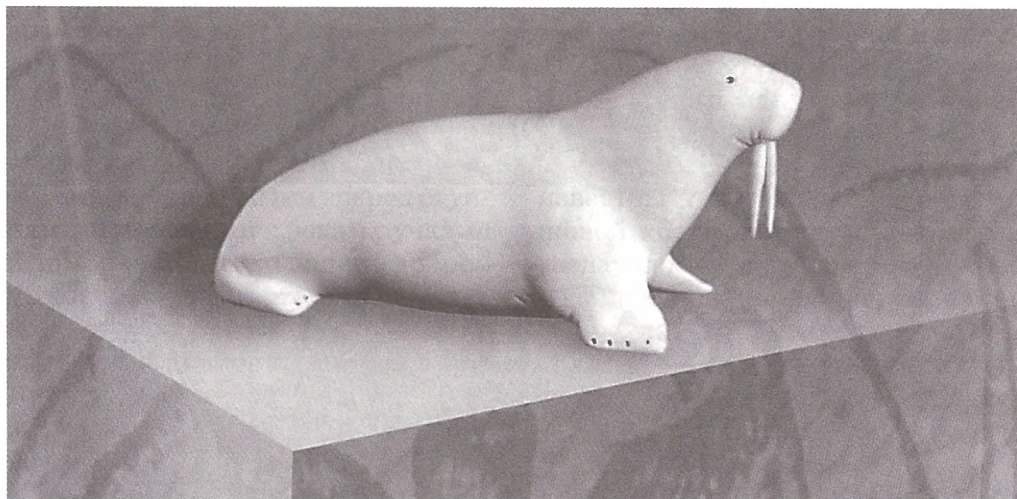


Рис. 239. «Морж»

пуна, выполняя задачу, сходную с задачей хвостового оперения стрелы. Эти предметы покрывал орнамент с грозными ликами духов предков.

Столетиями в чукотском косторезном искусстве сохранялись традиции из далекого прошлого. В XIX и XX веках чукотская резная кость сохранила анималистическое направление. Одиночные фигуры зверей и птиц часто становились амулетами, священными предметами для охотников. Так, в уточках, по существовавшим поверьям, была заключена добрая сила. Крошечные фигуры птичек с поднятыми головками являлись не только игрушками, но и оберегами, которые, по обычаю, нашивались на одежду младших.

Персонажами чукотской пластики выступают и ластоногие — тюлени, нерпы, моржи. В целом для чукотской скульптуры характер-

на утяжеленность форм (рис. 239). Стилизуя фигуру медведя, резчик подчеркивает массивную голову на вытянутой шее. Медвежьи лапы обычно резали спаренными и столбообразными.

В начале XX столетия рождается чукотский художественный косторезный промысел — изделия начинают производить на продажу. В 1931 году в Уэлене создается косторезная мастерская. Ее организатором стал резчик Вукву-тагин, учитель многих мастеров. Однако мастера сохраняли свой почерк, индивидуальную манеру: резчик Танат был «медвежатником», Килилой славился моржами и т. д.¹³⁵

Если в первой половине XX века в чукотской пластике преобладали одиночные скульптуры животных,

¹³⁵ Народные художественные промыслы России: Каталог-альбом / Отв. ред. Г.М. Попов. — М., 2000. С. 248.



Рис. 240. Гравированные клыки моржа

то со второй половины на первое место вышли скульптурные композиции и многофигурные группы. Это были изображения людей и животных, объединенные действием. Характерным мотивом чукотского художественного промысла стали изображения оленьих и собачьих упряжек, забой моржей на лежбище.

В скульптуре «Охота на нерпу у продушины» потомственный чукотский косторез Туккай сумел живо запечатлеть очень характерную сценку. Чукчи и эскимосы охотились на северных ластоногих с помощью копья. Много часов проводил зверобой, неподвижно встав над узкой расщелиной во льдах, поджидая всплывающего за глотком воздуха зверя.

В чукотском изобразительном искусстве XX века широкое распро-

странение получили гравированные клыки. Моржовый клык шлифовали и процарапывали рисунок. В прорези втирали сажу. На плоскостях клыка рисовались сцены из жизни чукчей. В качестве красящего вещества вместо сажи использовали графит цветных карандашей. Так были созданы замечательные художественные зарисовки из жизни полярных охотников первой трети XX века. Сцены разворачивались на фоне северных пейзажей, плавающих льдин и бескрайних морских далей (рис. 240).

Резьба по кости традиционно считалась сугубо мужским занятием, но в конце 1930-х годов в мастерскую приходит работать Вера Эмкуль — первая чукотская женщина-косторез. Интересны ее работы на фольклорные мотивы. В настоящее

время в чукотской гравировке работают и женщины, и мужчины. Особое место в уэленской косторезной продукции занимает образ «пеликена» с выпяченным голым животиком, выставленными вперед ступнями, прижатыми к бокам ручками и широчайшей, до ушей, доброй улыбкой. Эскимосские и чукотские косторезы словно вспомнили свою забытую культовую скульптуру. Каждый мастер вносил в нее образы, делающие ее похожей на «охранителей» или «фигуры предков».

Чукотские косторезы известны и как мастера декоративно-прикладного искусства, отличающиеся особенным творческим мышлением. Как сувениры широко известны чукотские ножи из моржовой кости, наряду с которыми создавалось и настоящее охотничье и коллекционное оружие, украшенное рельефной резьбой.

Чукотскому косторезному искусству более двух тысяч лет, но и сегодня оно по-прежнему несет тепло и радость людям.

Контрольные вопросы

Холмогорская резьба

1. Когда на севере России сложился промысел резной кости? Чем это обусловлено?
2. Почему в первой трети XVIII века уменьшились размеры и усилилась ажурность художественных изделий из кости северных мастеров?
3. Какого рода предметы делали холмогорские резчики в конце XVIII века? Были ли очень крупные предметы?
4. Каким образом в XX веке возродился промысел северной резьбы по кости?
5. Почему в современных изделиях мастеров промысла значительное место занимает образ Петра I?

Тобольская резьба

1. Какие мастера стояли у истоков Тобольского косторезного промысла?
2. Чем отличается Тобольский промысел от других косторезных промыслов России?
3. Какая тема в работах тобольских мастеров активно развивалась в 1950–1960-е годы?
4. Каков ассортимент предметов прикладного характера в изделиях этого промысла?
5. Назовите самых известных художников конца XX века в Тобольском промысле?

Якутская резьба

1. Какие три фактора способствовали возникновению якутского косторезного промысла?
2. Что способствовало сближению народного и профессионального творчества в якутском промысле середины XX века?
3. С чем связаны сюжеты работ якутских мастеров?
4. Кто из якутских мастеров наиболее ярко высветил новые веяния в малой скульптуре по кости второй половины XX века? Какой пример вы можете привести?
5. Что представляет собой объемная резьба в якутском косторезном промысле?

Чукотско-эскимосская резьба

1. Почему чукотский промысел считается самым древним из художественных промыслов резьбы по кости?
2. Что отличает изделия древних чукотских мастеров?
3. Какое значение придавали мастера промысла единичным фигуркам зверей и птиц?
4. Какую роль играет фольклор в создании образного ряда изделий из кости этого промысла?
5. Какой вид резьбы отличает чукотско-эскимосскую резьбу от других косторезных промыслов?

Рекомендуемая литература

- Абрасимова А.А., Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. Художественная резьба по дереву, кости, рогу. — М., 1980.
- Барадулин В.А., Коромыслов Б.И., Максимов Ю.В. и др. Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В.А. Барадулина. — М., 1979.
- Вышар Н.И., Габышева А.Л., Крестовская Н.О., Субботина В.А., Широков Ю.А. Северная резная кость / Отв. ред. Н.И. Вышар. — М., 2005.
- Максимов Ю.В. У истоков мастерства. — М., 1983.
- Максимов Ю.В., Чуракова В.Н., Маковецкая О.Н. Русское народное декоративно-прикладное искусство. — М., 1978.
- Народное искусство и современная культура. Проблема сохранения и развития традиций / Под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макаровой. — М., 1991.
- Народные художественные промыслы России. Каталог-альбом / Отв. ред. Г.М. Попов. — М., 2000.
- Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М., 1983.
- Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Альбом. / Под ред. И.Я. Богуславской. — Л., 1984.
- Уханова И.Н. Резьба по кости в России XVIII–XIX веков — Л., 1981.

§ 6. Художественная керамика

Керамика имеет широчайшее применение в жизни человека. Она представляет собой изделия из глины и их смесей с неорганическими соединениями, закрепленные обжигом при высоких температурах. По своему назначению к художественной керамике можно отнести: скульптуру, посуду, декоративные вазы и блюда, игрушки, украшения и мелкую пластику и пр.

Для всех видов керамики характерны одни и те же этапы сложного и длительного процесса изготовления изделий. Этот процесс состоит из определенных операций. Первая из них — обработка сырья, из которого готовится керамическая масса. Затем из тщательно подготовленной массы формуется изделие, которое подлежит тщательной просушке. Просохшее изделие обжигается при необходимой температуре, которая зависит от его размера и состава глины и колеблется от 900 до 2000 °С. По времени обжиг длится от 2–3 часов до нескольких суток. Если изделие должно быть глазурованным, т. е. поверхность его должна быть покрыта стекловидным слоем — глазурью для большей прочности, водонепроницаемости, химической стойкости и красоты, то необходимы дополнительные операции. Они заключаются в том, что просушенное или провяленное изделие правится, затем шлифуется, расписывается, покрывается глазурью и обжигается.

Если же изделие должно быть расписано надглазурной росписью, то монохромную или полихромную роспись выполняют после глазуровки и обжига и снова обжигают изделие. Таким образом, изделие может обжигаться несколько раз. Такой путь проходит каждое керамическое изделие, чтобы затем служить людям в их повседневных делах.

По материалу керамику можно разделить на терракоту, майолику, фаянс, фарфор.

Терракота — вид керамики из чистой природной глины, обожженной на огне или в специальных печах, имеющий бархатистую матовую поверхность, а в изломе — цветной пористый черепок (кремовый, желтый, красный, коричневый, черный).

Данный материал представляет собой жирную глину, имеющую рыхлое строение, которая легко размокает в воде, образуя пластическое тесто. При высыхании терракота сохраняет приданную ей форму, а после обжига превращается в камнеподобное тело.

В художественной керамике терракота используется в архитектуре в виде облицовочных плиток-изразцов, декоративных украшений и рельефов для карнизов, колонн, как вид художественной облицовки стен и пр. А также в скульптуре, при изготовлении предметов мелкой пластики, настольных украшений,

игрушек и для изготовления горшков, чашек, блюд, выполненных на гончарном круге.

Изделия терракоты являются первыми керамическими изделиями человека.

Майолика — вид керамики, изделия из цветной обожженной глины с крупнопористым черепком, покрытые прозрачной и цветной глазурью (одноцветной или многоцветной). Глазури наносятся с помощью аэрографа или обливанием. Состав глины для изделий майолики изменяется такой же, что и для изделий терракоты. Изделия майолики могут быть с плоскими рисунками или рельефными изображениями.

В художественной керамике майолика используется в архитектуре в виде цветных или белых майоликовых изразцов (кафель), имеющих гладко-плоскую или рельефную поверхность, которые идут на облицовку печей. Майолика очень часто используется в скульптуре и при производстве посуды, декоративных блюд, ваз, мелкой пластики, настольных украшений.

Фаянс — вид керамики, изделия из белой обожженной глины со специальными примесями, имеющие мелкопористый черепок и покрытые прозрачной глазурью. По внешнему виду фаянсовые изделия напоминают фарфор, отличаясь от него пористостью черепка, полной непрозрачностью.

На фаянсовых изделиях выполняют разнообразные росписи или их полностью покрывают цветной

глазурью. При этом роспись может наноситься различными способами: свободной кистью, аэрографом, трафаретом, с помощью деколей (переводных картинок).

В художественной керамике фаянс используется в архитектуре в виде облицовочных плиток, деталей отделки, декоративных настенных панно, в небольшой по размерам скульптуре, в быту в виде настольных украшений, посуды, декоративных ваз, блюд и т. д. Особенно широкое распространение в России изделия из фаянса получили в XVIII веке.

Фарфор — вид керамики, изделия из белой, обожженной при высокой температуре глины со специальными примесями, отличающиеся непористым строением, стекловидный черепок без пор. Фарфоровую массу получают в виде искусственной смеси, состоящей из белой высокосортной глины (каолина) с различными добавлениями — кварца, мела, полевого шпата, мрамора и т. д.

Изготавливаются изделия из фарфора тем же способом, как и другие виды керамики. Обжиг фарфоровых изделий производится при самых высоких температурах.

Фарфоровые изделия не всегда подвергаются глазурированию. Поэтому различают фарфор глазурированный и фарфор неглазурированный, или бисквит. Фарфоровые изделия расписываются керамическими красками, так же как и фаянс: либо подглазурной, либо надглазурной росписью.

В художественной керамике фарфор используется для производства посуды и изделий мелкой пластики.

Первые изделия из фарфора появились в Китае. В VII веке они были весьма разнообразны по назначению и форме. Только в XVIII веке в Германии И.Ф. Бетгером был раскрыт секрет фарфора. Но этому секрету суждено было открываться еще несколько раз. Так это случилось в том же веке во Франции и в Австрии. В середине XVIII века в Санкт-Петербурге русский ученый-экспериментатор Д.И. Виноградов открыл русский фарфор. Тогда же были построены Императорский фарфоровый завод и целый ряд частновладельческих заводов, которые быстро расширяли производство фарфорофаянсовой продукции¹³⁶.

Перечисляя российские художественные промыслы керамических изделий, в первую очередь следует остановиться на двух уникальных центрах русского народного гончарства — Гжели и Скопине. Эти промыслы развивались в разное время и на разных территориях, что определило самобытность и особенность каждого из них.

Гжель

Гжель — старинный гончарный промысел, расположенный в пятидесяти верстах от Москвы. На сегодняшний день это, пожалуй, самый

крупный из всех художественных промыслов России.

Богатство этого края гончарными глинами способствовало тому, что бо́льшая часть населения почти тридцати окрестных деревень издавна занималась изготовлением глиняной посуды.

Искусствовед И.Я. Богуславская выделила три этапа развития в истории Гжели.

Первый этап принес известность Гжели в 1970–1980-е годы. «Известно, что на первом русском керамическом заводе Афанасия Гребенщикова в Москве работало немало крестьян Гжельской волости. Отработав срок договора, они возвращались в свои деревни, где в небольших домашних мастерских делали модную в то время майоликовую посуду»¹³⁷.

Изделия изготавливались из цветной глины с толстым пористым черепком. Затем их покрывали эмалью и «крестьянской» росписью в пять красок изысканных оттенков. Мастера Гжели создали самобытный стиль майоликовых изделий, который отличался формой посуды и декором. Они изготавливали чуть ли не весь ассортимент необходимой в быту посуды: различные тарелки, сервизы, кружки и кувшины.

Гжельскую посуду называли «лучшей из всех делаемых в России сего рода посуд». Поэтому не

¹³⁶ Духанин К.П., Егоров Ф.И., Лукинов Б.П., Седов К.М., Чарнецкий Я.Я. Виды изобразительного искусства. — Л., 1959. С. 273.

¹³⁷ Григорьева Н.С. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея. — Л., 1987. С. 5.

удивительно, что спрос на изделия был велик. Их продавали в Гжели, возили в Москву, Харьков, Киев и другие города.

Мастера Гжели были людьми творческими. Каждому хотелось создать своеобразную вещь с интересными деталями и оригинальной росписью, понятной покупателю. Поэтому в ассортименте промысла появились сосуды с дисковидным туловом и отверстием по середине (квасники) и без отверстия (кумганы), поддерживаемые четырьмя львиными лапами. Утонченная шейка с широким венцом оканчивалась выпуклой крышкой, изящно изогнутый, нацеленный вперед упругий нос, затейливая ручка из закрученных стеблей вызывали ассоциацию с шагающим утенком, вытянувшим клюв и распушившим хвост. Однако гончары не ограничивались лишь поиском новой формы. Нередко они дополняли ее скульптурными фигурками (рис. 241), расположенными на плечиках сосудов, а иногда и на самом тулове, что и определило специфику и очарование гжельской керамики¹³⁸.

Помимо оригинальной формы Гжельскую майолику выделяла роспись. Сюжеты ее — городская и деревенская жизнь, архитектура, иконопись, животный и растительный мир. Сама роспись представляла выполненный от руки рисунок, когда на светлую эмаль темной краской



Рис. 241. Гжельская майолика

наносился контур, а затем зеленой, желтой, коричневой и синей красками раскрашивался внутри.

На кумганах, квасниках и кувшинах мастера чаще всего изображали архитектурный пейзаж, а также растения, животных и птиц. Причем птицы могли изображаться в различных позах: сидящими на ветках, летящими, клюющими, оглядывающимися назад и пр.

На квасниках архитектурный пейзаж располагали в один, два, а иногда в три яруса. При этом всегда учитывалась форма изделия. Одни композиции изображались статичными, другие были очень динамичными. Но все они несли жизнеутверждающее начало.

¹³⁸ Гжель. Керамика XVIII–XIX веков. Керамика XX века. — М., 1982. С. 176.

Композиции росписи на кувшинах диктовались особой формой, отличной от квасников и кумганов. Центральная композиция (птицы, человеческие фигурки и пр.), как правило, размещалась под носиком и выделялась большим размером, а второстепенные изображения помещались по сторонам тулова. Иногда мастерами использовалась панорамная композиция, располагающаяся на самой широкой части тулова. Как нельзя лучше здесь вписывались архитектурные виды. В один или несколько рядов простейшего орнамента (треугольники, зигзаги, волнистые линии и пр.) украшался край венца и треугольного носика. Сам носик расписывался сеткой или пальметкой.

В ассортименте гжельских мастеров были также декоративные блюда, композиция росписи которых складывалась сообразно их назначению — рассматриванию с определенного расстояния. Блюда были большого размера с широким бортом. Поэтому вся роспись была сосредоточена в центре и писалась достаточно крупно. По борту прописывался легкий растительный орнамент.

Помимо посуды славу гжельским мастерам принесла малая майоликовая скульптура в виде небольших фигурок животных и людей. Гжельские скульптурки поражали наблюдательностью мастеров, жизненностью, наивностью, мастерством и реализмом. Этому свидетельствуют названия фигурок «Разување

мужа», «Семейная сцена», «Женщина, везущая саночки с ребенком» и др., которые выполнены предельно упрощенно с едва намеченными деталями и дополненными четким графическим рисунком (рис. 242).

Гжельские мастера, работая с глиной, отражали характерные черты своего времени. Об этом говорят костюмы на фигурках всадников и крестьянок, занятых своими повседневными делами. Влиянием лубочных рисунков можно объяснить появление расписной глиняной фигурки скомороха на медведе. Н.С. Григорьева пишет: «Гжельские мастера свободно перерабатывали то, что им нравилось в городской и усадебной архитектуре. В результате появились фигурки лежащих



Рис. 242. Малая майолика.
«Семейная сцена»

львов. Фигурки людей, экзотических и домашних животных наделены своеобразной пластикой. Цветочная гамма росписи отличается мягкостью. Одинаково нарисованные лица подчёркивают характер фигур.

Сохранившиеся гжельские скульптурки аналогичны фигуркам, украшающим квасники и кумганы, и свидетельствуют о сложившихся стилистических особенностях майоликовой пластики»¹³⁹.

Второй этап развития Гжели начинается в 1790-х годах, когда происходит упадок Гжельской майолики. Связано это было с тем, что на рубеже веков появляется фаянс, изобретенный в Англии и завезенный в Россию. Он поражал своей тонкостью, белизной черепка, а также прочностью и необычно тонким рисунком. Однако цены на изделия из фаянса были очень велики, и приобрести их могли лишь состоятельные люди.

В это же время местные мастера экспериментировали на гжельской глине. Они пытались изобрести материал, подобный фаянсу и фарфору. Им это удалось. Они создали уникальный в истории мировой керамики материал — полуфаянс. Он отличался от майолики светло-серым черепком, покрывался бесцветной глазурью и расписывался как подглазурными, так и надглазурными красками.

По сравнению с майоликовыми изделиями роспись на полуфаянсе упростилась, не утратив своей декоративности. По мнению искусствоведов, переходным этапом от майолики к полуфаянсу стал 1816 год, когда в Гжели был выполнен кувшин с росписью, в корне отличавшейся от росписи майоликовых изделий. Контурную раскраску сменила кистевая техника нанесения росписи. Она выполнялась кистями, которые давали возможность наносить мазки широкие и тонкие, длинные и короткие, прозрачные и плотные. При этом в росписи гармонично сочетались большие цветные декоративные пятна и линейный рисунок (рис. 243).

Роспись керамики по обожжённому черепку значительно облегчила задачу живописцев и открыла дополнительные возможности декора. При этом старые традиции в сочетании с новой технологией и новой эстетикой не могли не обернуться и новым качеством. Теперь в живописных мотивах преобладали не птицы или архитектура, а орнаментальная роспись растительного характера, располагавшаяся замкнутыми горизонтальными рядами с выделением центрального фриза.

Композиционный строй составляли гирлянды трилистников и крупных цветов. Если в росписях на ранних полуфаянсовых изделиях встречается коричневая и зеленая краска, то в период расцвета в 1820–1830-е годы и вплоть до 1860-х годов присутствует лишь синий

¹³⁹ Григорьева Н.С. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея. — Л., 1987. С. 30.

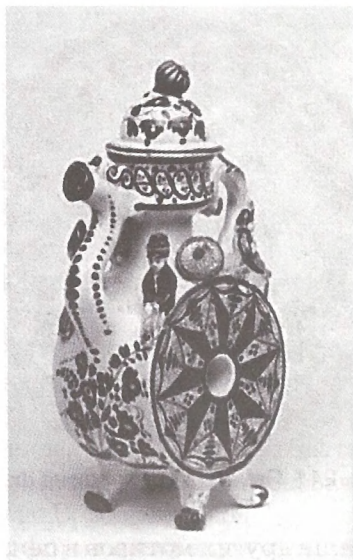


Рис. 243. Полуфаянс

цвет. Его тончайшие переходы от темно-синего к светло-голубому с многочисленными тоновыми нюансами стали основным фактором выразительности живописи на фаянсе. При этом композиции в корне отличались от сине-белых росписей других народов.

Первый исследователь гжельской керамики А.Б. Салтыков обратил внимание на изменение в форме полуфаянсовых кувшинов. Округлая форма их заменилась на дискообразную, подставка, похожая на звериные лапы, стала круглой. Оформление носика-вылива стала также специфичной. Он был треугольным и всегда как бы очеловечивался: на нем прорисовывали глаза и подчеркивали форму носа. Очеловечивание, одухотворение вещей — характерная черта народного искусства.

В отличие от художественной промышленности народное искусство не терпело копияности. Мастера-гончары не только не повторяли чужие образцы, но избегали повторять и свои собственные, проявляя неиссякаемую фантазию. Все процессы в Гжели при создании полуфаянса выполнялись вручную, и взаимоотношение мастера и вещи рождало подлинное творчество¹⁴⁰.

1830–1840-е годы стали полуфаянсовым периодом в Гжели. Благодаря дешевизне материала гжельская посуда стала доступна простым людям. Сочетание белого фона черепка и синей росписи стало отличительным признаком гжельского полуфаянса и самобытным явлением не только русского, но и мирового керамического искусства.

С изобретением полуфаянса гжельские мастера не прекратили поиск рецепта фаянса. Решающую роль на этом этапе сыграл крестьянин Афанасий Леонтьевич Киселев, который работал на фабрике братьев Тереховых, а впоследствии стал их компаньоном. Потратив десять лет на опыты, он создал тонкий фаянс, который по своим качествам не уступал фаянсу лучших российских фабрик, и освоил все способы его декорирования: живопись по фаянсу, переводную печать, рельеф, цветные поливы, сочетание цветных масс и цветных рельефов, покрытие люстрами¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Гжель. Керамика XVIII–XIX веков. Керамика XX века. — М., 1982. С. 30.

Расцвет фаянсового этапа также приходился на 1830–1840-е годы, когда более 30 фабрик Гжели выпускали фаянсовую посуду. Этому способствовала политика государства, которая ограничила ввоз его из-за границы, и Гжель стала основным поставщиком фаянса на российский рынок. Из тонкого фаянса изготавливалась столовая посуда — как штучная, так и сервизная. Сервизы были четырех видов: «полный», «большой», «средний», «малый». В каждый входило строго определенное соответственно число предметов: 238, 184, 172, 90. Сервиз состоял из суповых чаш, блюд трех величин и разной формы, салатников, соусниц, масленок, тарелок, горчицниц. Гжель являлась также основным поставщиком трактирной посуды. В основном это были мелкие и глубокие тарелки.

В 1820–1830-х годах Гжельская фаянсовая посуда своими формами и декором соответствовала стилю ампир, господствовавшему в это время в искусстве. Это ярче всего проявилось в объемной фаянсовой посуде. Супницы круглой и овальной формы ставились на высокую ножку. При этом они имели выпуклые крышки и плавно изгибающиеся ручки. Основным видом декора на гжельском фаянсе стал печатный рисунок (рис. 244). Он в корне отличался от кистевой росписи, т. к. был дробный, измельченный, но главное его достоинство было в том, что он был очень экономичен. С одной доски получали до ста оттисков.



Рис. 244. Печатный рисунок на фаянсе

Чаще других мотивов в печатных рисунках использовали пейзаж. Он решался условно, глубина создавалась двумя-тремя планами. Между центральной композицией и каймой по борту художники оставляли белое поле, чтобы еще больше выделить центральную композицию.

В конце 1850-х — начале 1860-х годов происходит упадок в производстве гжельских изделий. Связано это было с переходом мануфактурной промышленности на фабрично-заводскую. Конкуренция заставила закрыться множество фаянсовых фабрик. И лишь часть из них, объединившись и создав крупные капиталистические предприятия, смогли выжить, утратив при этом выпуск изделий высокого художественного достоинства.

Тонкий фаянс Гжели, в отличие от майолики и полуфаянса, не был особой страницей в истории керамики. Изделия не выделялись особой

формой и художественным языком. Наверное, поэтому к концу XIX века гжельский фаянс перестает существовать как явление декоративно-прикладного искусства¹⁴¹.

Поиск новых керамических материалов, желание соответствовать современности привели к тому, что в очень короткий период времени (менее 50 лет) гжельцы создали четыре самостоятельных отрасли керамики — майолику, полуфаянс, тонкий фаянс и фарфор. Считается, что фарфор в Гжели появился в 1802 году, и создателем его был Павел Куличков, основавший в деревне Володино завод.

Фарфоровые заводы существовали в Гжели наравне с фаянсовыми и полуфаянсовыми. При этом большая их часть выпускала одновременно и фаянс, и фарфор. Здесь все определено экономическим фактором — фарфоровые изделия ценились наиболее высоко.

В 1850–1860-х годах в Гжели на 120 фарфорофаянсовых предприятиях работали около двух тысяч местных крестьян. Мастерские были оборудованы горнами и печами, где перерабатывалось до 130 тысяч пудов глины. Практически в каждой семье кто-нибудь да работал на фарфоро-фаянсовом производстве. Так создавался сельский пролетариат, численность которого пополнялась выходцами из соседних Рязанской и Тульской губерний. Недостающие для изготовления фаянса

и фарфора компоненты (каолин, полевой шпат, свинец) завозили на лошадях из Черниговской, Олонецкой и других губерний. Туда же вывозили готовые изделия.

Предприятия были организованы таким образом, что одни отливали и обжигали посуду, а другие (иногда целые семьи) её расписывали по образцам, которые выполняли наиболее одарённые местные самоучки. В домах живописцев всегда стоял запах скипидара, т. к. им разводили краски. Учили росписи девочек с 8–9 лет, а с 12–13 они уже работали самостоятельно и имели свой индивидуальный почерк, излюбленные мотивы кистевой росписи, в основном цветочно-растительного орнамента. Расписанный товар окончательно обжигал, как правило, хозяин живописной мастерской¹⁴².

В первой трети XIX века ведущим направлением в искусстве был стиль ампир. В гжельских изделиях этого времени ампир проявляется в увлечении античными формами, использовании скульптурных элементов, ровных линий. Ручки в виде волют, завитков, грифонов поднимались над чайниками, чашками и сахарницами. Сами изделия были несколько грубоваты. Роспись отличалась яркостью и сочетанием контрастных цветов. В росписи преобладали растительные и лубочные трактовки мотивов. Большое место занимал портрет и сюжетные ком-

¹⁴¹ Гжель. Керамика XVIII–XIX веков. Керамика XX века. — М., 1982. С. 176.

¹⁴² *Алексахин Н.Н.* Художественные промыслы России: Учеб. пособие. М., 2005. С. 176.

позиции. Гжельский фарфор был предназначен самым широким слоям населения.

В 1830–1840-х годах происходят изменения в форме и росписи фарфоровых изделий. Стиль ампира уступает место «ложному» рококо, или псевдоготике. Конкуренция заставляет каждое предприятие искать свое направление. Это приводит к тому, что гжельская продукция становится разнообразнее, у некоторых фабрик появляется свой собственный почерк. Некоторые из них создают «крестьянский фарфор», некоторые ориентируются на западноевропейские образцы. Но тем не менее гжельские изделия остаются узнаваемы в огромном потоке фарфоровой продукции, произведившейся в то время в России.

Однако развитие капиталистического производства, жестокая конкуренция приводит в середине XIX века к закрытию большинства фабрик Гжели. Те предприятия, которые выдержали конкуренцию, потеряли свое своеобразие. К концу века и особенно ко времени Первой мировой войны нити традиций, передаваемые от мастера к мастеру, обрываются. Гжельский промысел практически перестает существовать. Лишь усилия молодого советского государства позволили в 1920-х годах реанимировать гончарные мастерские.

В 1929 году была организована артель «Вперед, керамика», в 1936 году — артель «Художественная керамика», которая впоследствии

стала самым крупным объединением Гжели. Изделия того времени не отличались высокой художественной ценностью, но мастера не прекращали работу. В предвоенные годы промысел экономически окреп и стал способен решать задачу повышения качества и художественного достоинства своих изделий. Великая Отечественная война сорвала планы художников. Многие из них ушли на фронт, работа артели прервалась. Но уже к 1943 году ее работу возобновили вновь.

В конце войны началось изучение художественных традиций и освоение приемов и мотивов росписи полуфаянса XIX века, наиболее близкого фарфоровой технике, распространенной в настоящее время в Гжели. В работу включились искусствоведы, художники, технологи Научно-исследовательского института художественной промышленности, местные мастера. Была задействована коллекция Гжели, хранившаяся в Государственном Историческом музее. Изучая ее, художники кое-что перенимали, потом перерабатывали. Осваивая забытые приемы росписи, они учились по-новому работать кистью.

«Лишь в 1945–1949 годах начался третий период истории (а фактически возрождение) Гжели как центра художественного промысла»¹⁴³.

Новые материалы — светлая глина, прозрачная бесцветная гла-

¹⁴³ Григорьева Н.С. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея. — Л., 1987. С. 5.

зурь, синий кобальт — потребовали новых технических приемов. В гжели утверждается подглазурная синяя роспись, в которой преобладает широкий кистевой мазок.

Огромный вклад в возрождение гжельской керамики сделал Александр Борисович Салтыков — искусствовед, автор крупнейшего исторического исследования развития Гжельского промысла. Он не только глубоко и всесторонне изучил традиционное наследие, но и разработал методику освоения гжельской росписи, создал «алфавит» мазков и тем самым сделал традиционную роспись доступной для освоения.

А.Б. Салтыков пригласил для работы на промысле художницу Н.И. Бессарабову. «Изделия, которые художница создала для промысла, положили начало современному гжельскому фарфору, его особому стилю»¹⁴⁴.

С 1950-х годов на Гжельском промысле неизменно работают профессиональные художники. Они разрабатывают новый ассортимент промысла. Л.П. Азарова помимо традиционной посуды и скульптуры разрабатывает посудные изделия со скульптурными украшениями (**рис. 245**), которые явились результатом соединения гончарного ремесла и ремесла игрушек. Она же вводит в ассортимент фабрики настенные изразцовые панно для оформления



Рис. 245. Современный гжельский фарфор

интерьеров. Т.С. Дунашева — мастер с особым пластическим почерком, предлагает в ассортимент целые сервизы для чайного и обеденного стола, наборы для пельменей и завтрака. Н.Б. Квитницкая, скульптор, предлагает простые скульптурки с росписью — без лишней детализации, но наделенные подлинным декоративным характером. И еще немало талантливых, ищущих мастеров работают на фабрике и предлагают удивительно красивые, неповторимые изделия для выставок и массового производства.

Сегодня Гжельский промысел является одним из ведущих в России. Он успешно развивается благодаря правильной политике руководства товарищества «Гжель».

Скопин

Скопинский гончарный художественный промысел — традицион-

¹⁴⁴ Гжель. Керамика XVIII–XIX веков. Керамика 20 века. — М., 1982. С. 76.

ный центр народного искусства. Своим возникновением он обязан глине, залегающей в больших количествах в окрестностях города Скопина. Глиняная посуда в местах, где позднее появился город Скопин, делалась еще во времена Киевской Руси. Первое упоминание о Скопинском гончарном промысле встречается в 1640 году. В этом году в переписи населения появилось первое имя скопинского гончара — Демка Киреев, сын Берников.

Однако современные искусствоведы, изучив скопинскую керамику, отнесли ее возникновение к 1860-м годам¹⁴⁵. Видимо, в это время и появился тот неповторимый стиль, который выделил керамику Скопина от других промыслов.

Скопинский промысел развивался, как и многие другие в России, производя гончарную посуду для крестьянского быта, в которой сбивали масло, заквашивали тесто, хранили молоко, воду, квас и пр. Также на промысле изготавливали кирпич, черепицу, печные трубы.

Ко второй половине XIX века производство глазурованных фигурных сосудов и подсвечников, украшенных сложной лепниной, выполненных в виде диковинного зверя или с фигурами птиц, рыб и животных, в Скопине прославили этот промысел далеко за пределами Рязанской области.

¹⁴⁵ Григорьева Н.С. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея. — Л., 1987. С. 150.

«Ничего равного этим произведениям русского народного искусства мы не видим среди скульптурных, посудных изделий других народов», — так оценивал изделия скопинских мастеров конца XIX — начала XX веков один из крупнейших русских искусствоведов А.Б. Салтыков.

Довольно быстро Скопин снискал небывалую популярность. Спрос на декоративные изделия стимулировали мастеров делать все большее количество керамических изделий на продажу. Фантазийные фигуры возили на праздничные базары в Москву, Рязань, Липецк, а также в города южной России и на Украину. Их охотно покупали любители народного искусства, коллекционеры, иностранцы. Изделиями скопинских гончаров стали пополняться крупнейшие музеи России.

В 1900 году скопинские изделия были представлены на выставке в Париже. В 1902 и 1913 годах они экспонировались на кустарных выставках и были неоднократно отмечены наградами.

Изделия скопинских мастеров отличались широким ассортиментом изделий, буйством фантазии, необыкновенной смелостью пластических решений, оригинальными конструкциями сосудов, подсвечников, скульптур. Помимо лаконичных гончарных форм делались сосуды с богатой лепниной, с изображением различных птиц, рыб, животных, сказочных и фантазийных персонажей. Орнамент наносился по сырой глине всевозмож-

ными штампиками и стеками в виде оттисков. В изделиях использовался растительный и геометрический орнамент, при этом геометрический преобладал. Изделия покрывались цветными глазуриями различных оттенков коричневого, желтого, зеленого, серо-синего цвета.

Устойчивые технические приемы изготовления изделий, сложившиеся формы и виды предметов, своеобразный характер декора — все это в совокупности составляло единый, ярко выраженный «скопинский» стиль.

Особое своеобразие керамическим изделиям придавали яркие поливы. В Скопине поливной керамике предшествовал длительный период существования неполивных изделий. Лишь глазурованные сосуды, получившие широкое распространение и всеобщее признание, привлекли внимание исследователей народного искусства.

Неоценимый вклад в развитие декоративной скопинской керамики внесли братья Оводовы. Они первыми узнали секрет приготовления свинцовой глазури и начали делать глазурованные изделия. Этот способ быстро распространился среди других гончаров.

Скопинские глазури состояли из белого песка, окиси свинца и окислов металлов, которые окрашивали глазури в определенный цвет. Так, окись меди придавала глазури зеленый цвет, окись марганца окрашивала ее в коричневый, а окись железа — в желтый. Глазурь использовали в виде порошка, посыпая ею изделия,

или поливали обожженный черепок разведенным в воде глазуревым порошком. Крупинки глазури неравномерно распределялись на стенках сосудов. Во время обжига в горне они плавились и, стекая, образовывали потеки, за что глазурям дали название «потечные».

Гончары не только освоили технологию приготовления глазури, но и умело использовали эффекты «потечков». Они выработали свои способы глазурования изделий. Во-первых, мастера покрывали сосуд глазурью разных цветов. Во-вторых, постоянно стремясь выявлять природные особенности местных глин и их декоративные возможности, они оставляли часть сосуда неглазурованной, достигая тем самым декоративного эффекта, когда стекловидная блестящая поверхность подчеркивала матовую бархатистость светлого черепка. Применение «потечных» глазурей прочно вошло в практику гончаров и стало одним из основных признаков скопинских изделий, выполненных после 1860-х годов.

Глазурованная посуда пользовалась большим спросом. Слава декоративной керамики распространилась по всей стране. Возросший спрос побудил гончаров искать новые способы и приемы украшения изделий.

Эффект блестящей глазури был особенно выразителен на рельефных поверхностях. Этим объяснялся распространившийся в скопинской керамике способ украшения всей поверхности сосудов графическим и лепным орнаментом. Выполняя

его, гончар использовал простейшие инструменты: палочки с заостренными концами, зубчатые колесики от часовых механизмов, гильзы от охотничьих патронов и различные штампики — «вылепки». Ими мастер отпечатывал на еще не просохших после формовки стенках изделия узор из различных сочетаний геометрических фигур. Помимо рисунков сосуды украшались «налепками». Они исполнялись в ручную и представляли собой фигурные выступы, кольца, разнообразные завитки и оборки, отжатые пальцами. Располагались «налепки», как правило, на крышках, носиках и ручках.

Скопинские сосуды довольно часто декорировались лепными скульптурными фигурками животных и фантастических существ. Это было связано с тем, что в Скопине, как ранее в Гжели, произошло соединение двух ремесел — посудного и игрушечного, в результате чего сложилось производство сосудов со скульптурными украшениями. Среди скульптурных фигур, как указывает Н.С. Григорьева, на скопинских сосудах крайне редко встречается изображение человека. При этом они располагались не на плечиках сосудов, как это было в Гжели, а между горлом и носиком, связывая эти две части, а также в круглом отверстии дисковидного тулова или на крышке (рис. 246).

Уникальность изделий и пластическая выразительность образов скопинских гончаров проявилась в чисто скульптурных изделиях, которые сохраняют функциональность сосуда.



Рис. 246. Квасник с крышкой

В целом они воспринимаются как самостоятельная скульптура (рис. 247). «Только овладев искусством пластического обобщения в предметах простых утилитарных форм, скопинские гончары смогли создать и декоративные скульптурные сосуды с их ярко выраженным своеобразием, сочетанием художественного образа с функциональностью. Мастера выработали совершенно новый вид изделий, которых ранее в Скопине не было, — скульптурные сосуды. В них гончары воплотили свои эстетические идеалы, с наибольшей полнотой проявили техническое мастерство и расширили границы творческих исканий в искусстве народного гончарства»¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Григорьева Н.С. Там же. С. 117.



Рис. 247. Скульптурный сосуд «Медведь»

В начале XX века в Скопине насчитывалось около 50 мастерских. Некоторые впоследствии были объединены в артель «Керамик». На базе этой артели была создана фабрика художественной керамики. Теперь это закрытое акционерное общество «Скопинская художественная керамика», где, в основном, и сконцентрировано наследие древнего народного промысла.

В изделиях скопинских мастеров всегда чувствовался любознательный характер художника-экспериментатора, часто изобретавшего новые формы, способы декорирования и обжига, иногда перенимая их из других ремесел.

Стремление разнообразно украсить сосуды приводит мастеров к изменениям в форме изделий, а это, в свою очередь, — к появлению новых способов их выполнения. Теперь изделия выполняются не в один прием на гончарном круге, а делаются по частям и затем собираются в единое целое при помощи жидко разведенной глины — шликера. «Они создаются подобно архитектурному сооружению, все части которого поднимаются вверх, поддерживая друг друга. Ни таких приемов, ни самих изделий не было в Скопине в предшествующий период. Производство декоративных сосудов возникло и развилось в короткий срок благодаря тому, что гончары в совершенстве владели способами изготовления простых хозяйственных сосудов, существовавших в Скопине не один век»¹⁴⁷.

Изделия скопинских гончаров отличал высокий технический уровень исполнения. Они делались из светложгущихся глин, которые имели темную окраску. После обжига такие глины становились светлыми, с розоватым черепком, характерный цвет которого служил одним из признаков скопинской керамики. Равномерная толщина черепка, его однородность, звонкость — все это свидетельствовало о тщательной подготовке глиняной массы, качественном обжиге, превосходном владении материалом мастерами, работавшими в прошлом

¹⁴⁷ Ильинский В.Н. Скопинская волость. Краткий естественно-исторический и общественно-экономический очерк. — Скопин, 1929. С. 12.

на самом примитивном гончарном круге, на смену которому в настоящее время пришел круг, приводимый в движение электричеством. Однако до сих пор скопинские гончары выполняют изделия на гончарном круге из жгутов глины.

Ассортимент скопинской керамики достаточно разнообразен. По своему назначению она делится на два вида — простые бытовые и декоративные изделия. Среди декоративных изделий можно выделить следующие группы: фигурные сосуды — квасники, кумганы и куклы; скульптурные сосуды; подсвечники; скульптура.

Декоративные сосуды гончары делали только по специальному заказу или для ярмарки. Но именно в них особенно ярко проявился своеобразный скопинский стиль, «характеризующийся исключительно смелой, сильной и богатой фантазией, позволившей мастерам создавать огромное количество разных декоративных вещей»¹⁴⁸. Фантазия мастеров, проявившаяся в способах изготовления сосудов, дополнялась отдельными частями изделий, которые вытягивались, разрезались, скручивались и соединялись в самых неожиданных сочетаниях. В основе их построения лежала сложная архитектура, принцип ярусности и развитие всех форм по вертикали.

Скопинские подсвечники выполнялись в виде птицы-скопы, дву-

главых орлов и пр. Иногда помимо функции подсвечника они исполняли и функцию сосуда. Зажженные свечи вызывали игру световых бликов на глазурованной поверхности, что создавало впечатление сказочности, приумножало декоративное богатство предмета (рис. 248).

Так же, как и гжельские мастера, не обошли скопинские художники чисто скульптурные изделия (рис. 249). В малой скульптуре керамисты запечатлели образ человека в различных жизненных ситуациях, наделяя его острой, доходящей до гротеска характеристикой.

Искусствоведы, изучающие современную керамику, разделили произведения Скопинского промысла по способу производства и времени их создания на две группы. В первую входили изделия, выполненные способом отливки в гипсовых формах, ранее не применявшегося на промысле. Этот способ был освоен в 1950–1960-е годы и использовался для производства массовых изделий большими тиражами. Новый способ вытеснил работу ручную на гончарном круге и определил характер отливаемых изделий, их размеры, назначение. Это были небольшие декоративные предметы-сувениры, лишь в общих чертах сохраняющие признаки традиционных квасников, кумганов, кувшинов. Орнамент, отпечатанный при отливке с гипсовой формы, ставлялым, утратил пластическую выразительность объемов. Многократно используемая рабочая гипсовая

¹⁴⁸ Салтыков А.Б. Избранные труды. — М., 1962. С. 470.



Рис. 248. Подсвечник

форма засорялась, узор терял четкость и совсем исчезал под глазурью. Изделия скопинского промысла 1960-х годов не обладали высокими художественными достоинствами. Максимально упрощенные, невыразительные, они были лишены того, что составляло существо скопинского гончарства — ручной лепки, — и свидетельствовали об упадке искусства декоративной керамики этого периода.

Вторую группу составили изделия 1970-х годов, выполненные вручную на гончарном круге. Это кvasники и кумганы, подсвечники и скульптурные сосуды. Они были наделены ярко выраженным скопинским характером, который проявлялся как в смелости и неожиданности построения сосудов, так и в разнообразии приемов и способов их украшения. Для 1970-х годов было



Рис. 249. Скульптурная группа

характерно обращение к традиционному наследию и созданию на его основе современных изделий. Отдельные части будущего изделия по-прежнему вытягивались вручную на гончарном круге и затем соединялись. Сосуды напоминали сложное сооружение. Образный строй произведений обращался к прошлому, но наделался чертами своего времени. Широко применялись традиционные приемы ornamentации штампами. Изделия украшались геометрическим ornamentом, который выполнялся обычным набором простейших инструментов, а также лепным ornamentом и скульптурными фигурками. Сосуды покрывались яркими потечными глазурями зеленого, коричневого цвета, способы применения которых гончары и художники современного промысла

переняли от своих предшественников.

Огромное значение в возрождении и развитии местных традиций имело творчество М.М. Пелёнкина, унаследовавшего гончарное ремесло от отца и деда. В своих изделиях мастер использовал традиционный прием замены носика скульптурным изображением. Глазурование он выполнял старинным способом: порошкообразную глазурь в сухом состоянии наносил на сосуд посредством припыливания.

Большой талант, настоящая одержимость мастеров и виртуозное мастерство гончаров-художников смогли не только бережно сохранить до наших дней исконно русские традиции, неповторимый народный колорит уникальной скопинской керамики, но и продолжить их развитие, создавать новые варианты скульптурных и многоярусных сосудов, кувшинов, подсвечников.

По достоинству оценен труд скопинских мастеров. Среди них есть заслуженные художники — Татьяна Голованова и Татьяна Лощина, заслуженные работники культуры — Н. Насонова и А. Рожко, десять художников являются членами Союза художников России. В 1991 году восьми ведущим мастерам было присвоено звание Лауреатов Государственной премии России в области литературы и искусства: М. Пелёнкину, Н. Насоновой, А. Рожко, С. Полякову, М. Линевой, А. Курбатовой, Т. Головановой, Т. Лощиной.

Изделия скопинских мастеров экспонируются на многих выставках. Участвуя в конкурсах, художники Скопина часто занимают призовые места.

Ассортимент изделий на скопинском промысле, как и в прежние времена, разнообразен. По-прежнему самые интересные, по-настоящему уникальные произведения — квасники, кумганы, подсвечники, скульптуры, оправы для каминных часов — делаются авторами вручную на гончарной основе. Также делается множество мелких гончарных сувениров, свистулеч, горшочков для цветов.

Помимо уникальных изделий фигурная керамика Скопина различными тиражами выпускается на участке массовой продукции. Здесь используются способы литья и формовки жидкой глины в гипсовые формы с последующей ручной доработкой. В большом ассортименте выпускаются цветочные горшки емкостью от 0,5 до 25 литров и всевозможные декоративные вазы для оформления интерьеров помещений.

На Скопинской фабрике художественной керамики ведется непрерывная творческая работа. Художники не останавливаются на достигнутом. Они проводят исследования в области использования новых технологий и применения новейших материалов, а также предлагают ассортимент изделий для туристических организаций, т. к. оригинальные изделия скопинского художественного промысла явля-

ются своеобразной визитной карточкой Рязанской области.

Скопинский народный промысел художественной керамики остается уникальным явлением в русской культуре.

Глиняная игрушка

Производство керамических изделий, с одной стороны, регулируется потребностями и возможностями социальной среды, с другой стороны — отражает традиционные эстетические представления народа. При отсутствии развитого товарного производства существовала необходимость не только в домашней утвари, но и в детских игрушках, которые, так же как посуда, изготавливались кустарным способом. На примере истории развития глиняной игрушки можно наглядно и подробно проследить основные этапы становления народного кустарного ремесла. Глиняная игрушка, яркая, праздничная, декоративная, была воплощением творческих устремлений народа. Вначале глиняные игрушки изготавливались там же, где развивалось гончарное производство. Это были маленькие города, села, деревни (Дымково, Филимоново, Каргополь, Абашево и др.).

Проблемами возникновения, историей развития глиняной игрушки, ее выделения в самостоятельные художественные промыслы занимались известные ученые и искусствоведы — Н.Д. Бартрам, Г. Блинов, И.Я. Богуславская, Н.В. Воронов, Г.Л. Дайн, Л.А. Динцес, Г.П. Дурасов и многие другие. Наибольший ин-

терес представляли символическое значение глиняных фигурок и их орнамента, которые впоследствии утратили свой смысл и превратились в элементы декора современных керамических сувенирных игрушек.

История русской глиняной игрушки начинается с II тысячелетия до н. э. К этому периоду относятся найденные на территории нашей страны глиняные топорики, различные фигурки и погремушки. Фигурки коньков были обнаружены в славянских погребениях VI–VIII веков н. э. Найденные на территории древних русских городов (Киева, Новгорода, Рязани, Москвы, Коломны, Радонежа и др.) фигурки коньков, птиц, баранов, погремушки, обломки человеческих фигурок датируются X–XII веками. Они вылеплены вручную из комочков глины. На обожженной поверхности присутствуют следы окраски и росписи.

Игрушки XVI–XVII веков отличались разнообразными сюжетами и были довольно реалистичны. По мнению археологов, игрушки этого времени свидетельствовали о высоком мастерстве игрушечников. Наряду с фигурами коней, медведей и других животных мастера лепили скоморохов, всадников, фигурки мужчин. «В них уже в полной мере проявляется едва ли не основная особенность глиняной игрушки — обобщенный и выразительный образ-тип, созданный простейшими приемами лепки основных частей с двумя-тремя характерными деталями. При этом черты реальности жизненной достоверности

или преувеличены и заострены до гротеска, или опозитизированы. Образы игрушек вводят нас в особый мир, где быль и вымысел слиты воедино»¹⁴⁹.

К XVIII–XIX векам вид игрушки кардинально меняется. Теперь она выглядит наряднее и праздничнее. В глиняных игрушках этого периода отмечается усложнение формы и сюжета. В провинции развитие и обновление глиняной игрушки происходит значительно медленнее, чем в центральных районах России. В некоторых районах производство игрушки развивается так быстро, что перерастает в массовое производство (литье в гипсовых формах). В это же время наблюдаются изменения и в способах ее росписи.

В начале XX века глиняной игрушке пришлось соперничать с деревянной, тряпичной и фарфоровой игрушками. Многие мастера, не вернувшиеся с Великой Отечественной войны, унесли секреты мастерства с собой. Многие народные художественные промыслы по изготовлению глиняной игрушки просто перестали существовать. Но там, где остался хоть один мастер, началось возрождение игрушечного центра.

Интерес к народному искусству вообще и к глиняной игрушке в частности возникает в середине XX века. В этот период искусствоведы, коллекционеры и просто интересующиеся потянулись в «зате-

рянные деревеньки» для изучения народной глиняной игрушки. Они привозили новые инструменты, красители, оборудование, рассказы о городской жизни. Это способствовало тому, что игрушка постепенно начала «оживать», возрождаться. Появлялись новые художественные образы, отражавшие элементы городской жизни. В это время появляются многофигурные композиции, посвященные христианским праздникам. Мастеров-игрушечников приглашают участвовать во всероссийских выставках народного хозяйства и художественных советах. Появляется интерес и у молодежи к изготовлению глиняных игрушек. У мастеров появляются многочисленные ученики, а затем и школы.

Вторая половина XX века охарактеризована бурной деятельностью и процветанием игрушечных промыслов. Начиная с 1960-х годов в журналах и газетах появляются многочисленные статьи, рассказывающие о биографии мастеров-игрушечников, способах изготовления и росписи глиняных игрушек. Постепенно глиняные игрушки утрачивают символическое значение, превращаясь в сувенирную продукцию.

Дымковская игрушка

Для многих само понятие русской глиняной игрушки ассоциируется именно с дымковскими игрушками, а Дымковский народный художественный промысел в настоящее время является самым известным центром по изготовлению глиняной

¹⁴⁹ *Богуславская И.Я. Русская глиняная игрушка. — Л., 1975. С. 29.*

игрушки. Географически он расположен в Кировской области.

Суровый климат, низкая плодородность почв, малоземелье и большие налоги вынуждали местное население заниматься такими промыслами, как ткачество, кружевоплетение, гончарство, ювелирное дело, художественная обработка дерева.

О возникновении дымковской игрушки существует несколько гипотез. По одной из них в XIV–XV веках (точная дата не установлена) расписные глиняные игрушки были непременным атрибутом весеннего праздника, который также совпадал с празднованием победы и поминовением погибших во время междоусобной войны. «В далекие времена город Хлынов (Вятка) был осажден новгородцами. Жители Хлынова попросили помощи у своих давних союзников — устюжан. Пришедшие ночью устюжане по ошибке были приняты за врагов — новгородцев. Хлыновцы резким свистом подняли тревогу и атаковали прищельцев. Разобравшись же в трагическом недоразумении, союзники сообща напали на новгородцев и прогнали их. А празднование победы превратилось в панихиду по убиенным. С тех пор и повелось каждый год весной, в день той битвы, поминать погибших. А после панихиды начиналась веселая часть праздника, ярмарочная свистопляска»¹⁵⁰.

С 1888 года праздник «Свистопляска» меняет название на «Сви-

стунью», и в 1890 году становится развлекательной ярмаркой, на которую приводили детей. На время празднества ставили балаганы, где продавали сладости и глиняные игрушки. Шары и глиняные куклы-свистульки (рис. 250, 251) стоили

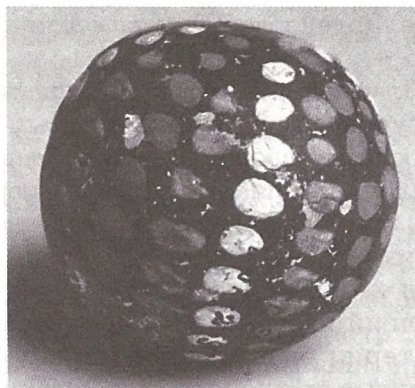


Рис. 250. Шар. Середина XIX в.



Рис. 251. Игрушка-свистулька. Конец XIX в.

¹⁵⁰ Блинов Г. Чудо-кони, чудо-птицы: рассказы о народной игрушке. — М., 1977. С. 190.

копейки. И то и другое изготавливали тысячами.

Ассортимент дымковских игрушек был очень широк — игрушки-свистульки, «уточки», «барашки», «лошадки», «всадники», «водоноски», «няньки», «кормилицы», декоративные пластины, деревья, карусели, декоративные композиции и др.

Пластической основой женских фигурок служил приземистый и широкий в основании конус. К нему прилеплялся шарик-головка с торсом, примазывались скатанные калачиком руки и детали одежды, а также катышек носа, едва выступающий на лице. Инструментами мастериц были ловкие пальцы и влажные тряпки для сглаживания. Дымковские фигурки делились на три размера: 15–18 см, 10–12 см, 8–9 см. Мастерицы чаще всего работали в каком-то одном привычном размере.

Просушенные в домашних условиях игрушки обжигали 3–4 часа в русской печи. Остывшие фигурки белили мелом, разведённым на снятом молоке, и расписывали водяными красками, растёртыми на яичном желтке.

Расписывали игрушку самодельными лучинками-палочками с накрученными на них тряпочками. «Благодаря белому цвету в них ещё больше выявляется чистота и певучесть линий, плавные переходы объёмов, отсутствие каких бы то ни было швов, стыков. В пластическом выражении фигурка монолитна и

лаконична. В ней всё настолько органично и завершено, что невозможно что-то добавить и убрать. Роспись немногими красками приглушённых оттенков представляется естественным и необходимым дополнением её облика и наряда... не выходящего за пределы художественного подобия реальному...

На протяжении XIX века дымковская пластика развивалась как народный художественный промысел, которым занималось сезонно или постоянно немало жителей Дымковской слободы. Игрушкам этого времени свойственны небольшие размеры, сравнительная тонкослойность глиняного теста, различная пластическая и художественная сложность в зависимости от ассортимента, многообразие вариантов воплощения небольшого количества персонажей, разнообразие и тщательность отделки деталей. В росписи и раскраске — приглушенные сочетания красок, скромность простейших узорных украшений, отсутствие самодовлеющей декоративности»¹⁵¹.

В 1880-х общий объем производства игрушек доходил до ста тысяч фигурок в год. Однако в конце века глиняную игрушку стали вытеснять гипсовые литые статуэтки, часто скопированные с фарфоровых образцов. В отличие от лепной дымковской игрушки, такие статуэтки отличались быстротой и легкостью

¹⁵¹ Богуславская И.Я. Дымковская игрушка. — Л., 1988. С. 50, 70–71.

изготовления, а следовательно, и дешевизной. Фигурки становятся не только предметом игры, но и украшением дома — подоконников, комодов, посудных горок. Превосходя дымковские игрушки количеством, они заполнили рынок и вытеснили «дымку», что привело к упадку народного промысла. К 1917 году в Дымкове осталась только одна мастерица, лепившая кукол, — Анна Афанасьевна Мезрина.

Новый этап развития промысла связан с именем А.И. Деньшина из Вятки. Увлеченный народным искусством, он много сделал для сохранения и популяризации традиционной дымковской игрушки. В 1917 году А.И. Деньшин на свои средства выпустил «Альбом из пятнадцати рисунков <...> собственного исполнения, напечатанных литографским способом и раскрашенных по контуру от руки»¹⁵². В 1926 году он выпустил второй вариант книги с изображением дымковских игрушек, которая выполнена типографским способом, а в 1945 году написал обобщающий труд «Дымковская народная глиняная игрушка: её история, происхождение, мастера и значение».

Возрождению «дымки» посвятили свою творческую деятельность Анна Афанасьевна Мезрина, Елизавета Александровна Кошкина, Елизавета Ивановна Пенкина и другие мастера. Позже, в 30-е годы,

лучшие мастерицы были приняты в Союз художников РСФСР.

Анна Афанасьевна Мезрина родилась в селе Дымково. Делать игрушки её учили бабушка и мать. С годами у неё сложился особый авторский почерк. Изготовление игрушек стало не только средством заработка, но и соединилось с возможностью выразить себя. Её работы приобретали музеи, ценители и собиратели народного искусства. Для музеев Анна Афанасьевна делала игрушки более крупные по размеру и с яркой росписью. В основе её творчества лежали рисунки из книги А.И. Деньшина. Она говорила: «По книге леплю, а сама неграмотная». Игрушки А.А. Мезриной стали эталоном дымковского искусства (рис. 252).

Елизавета Александровна Кошкина лепила и красила игрушки с восьми лет. Её фигурки барынь, кормилиц и водоносок с высоким колоколом-юбкой, пышногрудым торсом и маленькой головкой с вьющимися волосами статичны и величавы. Изобилие лепных деталей — оборок на платьях и передниках, узорных кокошников, больших шляп с полями, наличие зонтиков, сумочек, вееров — не нарушает спокойного равновесия композиции. Мастерица разрабатывала новые композиции, стремясь уйти от однообразия образов. Её излюбленные темы связаны с крестьянским бытом и трудом (рис. 253), но мастерица разрабатывала и современные сюжеты: «Тракторист и тракторист-

¹⁵² Блинов Г. Чудо-кони, чудо-птицы: рассказы о народной игрушке. — М., 1977. С. 190.



Рис. 252. А.А. Мезрина. «Детский сад на прогулке». 1935 г.

ка», «Пионеры на демонстрации», «Футболисты и барабанщик».

Елизавета Ивановна Пенкина с семи лет училась у матери делать фигурки-свистульки. Ее игрушки приземисты и коротконоги, роспись сделана сумрачными цветами — чёрным, коричневым, тёмно-зелёным, и только фиолетовое платье и жёлтая шляпка освежают цветовое однообразие. Лица художница едва намечала: точки-глаза, брови — линии-росчерки, щёки и губы — три кружочка румян. Ей удавались и фигурки большого размера, и игрушки-миниатюры, и, как всем дымковчанкам, естественные позы животных: собачки-пустолайки в

пятнах, малиновые коровы с разведёнными рогами («Доярка и корова»). Е.И. Пенкина создала свои неповторимые образы петуха и индюка. Её индюк — массивный, с гребнем и бородой, а петух — приземист, на коротких лапах, хвост оформлен орнаментом в виде кругов и овалов.

А.И. Деньшин охарактеризовал мастерицу так: «Впечатлений у Елизаветы Ивановны много, и все они отображались в её лепке. Когда она садится лепить, то память подсказывает ей тот или иной сюжет. Начиная что-нибудь вспоминать, рассказывать, Елизавета Ивановна подкрепляет это тем, что сразу тут же и



Рис. 253. Е.А. Кошкина. У колодца. 1930 г.

лепит то, о чём говорит. У неё как-то глина неотделима от слова»¹⁵³.

Дымковская игрушка развивалась как типичный домашний народный промысел даже в 1920–1930-е годы, когда во многих центрах традиционного мастерства возрождались или вновь создавались артели. Здесь же ремесло испокон веков передавалось из поколения в поколение целыми семейными династиями, буквально «из рук в руки», методом наглядного обучения. Этот метод был (и остается) для дымковских игрушечниц традиционным и

существенным не только по форме наследования мастерства, но и по существу, что имеет принципиально важное значение во всей системе обучения и освоения особенностей местного искусства¹⁵⁴.

Великая Отечественная война сказалась на развитии промысла. Кировское товарищество художников было распущено, мастерицы остались без работы. Жизнь в городе была подчинена нуждам фронта. Казалось, что в такое тяжелое для страны время игрушки не нужны. Однако у гостей Кирова веселая красочная дымковская игрушка

¹⁵³ Денъшин А.И. О мастерицах Дымкова / Сб. трудов НИИХП. — М., 1966. Вып. № 3. С. 205.

¹⁵⁴ Богуславская И.Я. Дымковская игрушка. — Л., 1988. С. 146–147.

вызывала бодрость и оптимизм. И в 1942 году производство дымковской игрушки было возобновлено.

Возрождение дымковской игрушки сопровождалось ростом ее популярности, которой в немалой мере способствовали статьи и заметки, регулярно появлявшиеся в газете «Кировская правда» и других органах периодической печати.

В декабре 1948 года скончался А.И. Деньшин. Не только мастерицы лишились своего верного друга и советчика — промысел фактически остался без руководителя, человека, который в течение нескольких десятилетий заботился о нем как о своем детище, помогал его успешному развитию. Эта потеря, наряду с наступившим в начале 1950-х годов сложным периодом в жизни всех промыслов и народного искусства в целом, привели к кризисному состоянию и дымковскую игрушку. В 1952 году дымковскую игрушку изготавливали всего три мастерицы в возрасте от 50 до 65 лет.

В 1953 году Дымковскую игрушку передали Кировской промартели «Игрушка», где занимались производством мягкой игрушки, и соседство с керамическим промыслом не приветствовалось. Однако под давлением Кировского отделения Союза художников РСФСР были заключены соглашения на обучение молодых мастериц. И к 1956 году число мастериц достигло 8 человек.

1960-е годы стали временем новых творческих поисков дымковских мастеров. В них активно участвовали

как молодые, так и старейшие мастера промысла. Расширился круг тем и сюжетов. Традиционные образы обретали новую интерпретацию. Праздничная, нарядная дымковская игрушка стала неотъемлемой частью советского искусства.

В конце 1970-х годов появились новые имена, заслуживающие внимания: В.Д. Бородина, А.Д. Видякина, Л.Н. Докина, Р.Э. Пенкина и др. Вновь стали складываться художественные династии, когда мать обучает лепке и росписи своих дочерей. Кировское художественное училище приступило к подготовке будущих художников Дымковского промысла и художников-педагогов.

В 1994 году дымковское искусство лишилось поддержки Художественного фонда РФ. Перед руководством встала задача сохранить творческий коллектив, обеспечить их заказами и сырьём. Для этой цели с 2002 года в Кировском художественном музее и других местах стали проводить выставки-продажи «Зимние забавы».

А.Б. Салтыков писал, что дымковская игрушка, как «всякий гротеск и декоративная фантазия», находит себе оправдание «в возбуждаемых ею жизнеутверждающих чувствах, а не в изображении действительно существующих предметов»¹⁵⁵. Именно поэтому нас сегодня продолжают волновать дымковские дамы и барыни, всадники, козлы, индюки и мед-

¹⁵⁵ Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. — М., 1968. С. 262.

веди. Мы ищем в них не достоверности, а неповторимости, того особого поэтического мира образов, который обогащает нашу жизнь, а ее приметы оплодотворяет фантазией. Дымковская игрушка близка нам своим художественным содержанием, меткостью характеров, остроумной шуткой, чувством радости жизни.

В этом вечная ценность уникального дымковского искусства, неподвластного времени.



Рис. 255. Р.Э. Пенкина. «Барыня». «Наездница на петухе». 1984 г.



Рис. 254. Е.И. Пенкина. «Наездник». 1937 г.

Контрольные вопросы

Гжель

1. Какие периоды развития Гжели выделяет искусствовед И.Я. Богуславская?
2. По каким признакам классифицируют художественные изделия Гжели?
3. Кем и когда был изобретен привычный для нас в настоящее время гжельский фарфор и фаянс?
4. Какую роль сыграл в развитии Гжели А.Б. Салтыков?

Скопино

1. В каком году встречается первое упоминание о Скопинском гончарном промысле?
2. Какие изделия определили ассортимент промысла? В чем их отличие от других гончарных промыслов?
3. Какую технологию для создания керамических изделий применяли в 1950–1960-х годах XX столетия?
4. Какой ассортимент скопинской керамики составляют современные изделия промысла?

Дымковская игрушка

1. Когда и где появилась дымковская игрушка? С каким событием связано появление праздника «Свистопляски»?
2. Какое значение для развития дымковского промысла имела деятельность А.И. Деньшина?
3. Что вы знаете о творчестве мастериц дымковского промысла?
4. Что было сделано в XXI веке для сохранения дымковской игрушки?

Рекомендуемая литература

- Алексахин Н.Н.* Художественные промыслы России: Учеб. пособие. — М., 2005.
- Бартрам Н.Д.* Игрушка, ее история и значение. — М., 1912.
- Блинов Г.* Чудо-кони, чудо-птицы: рассказы о народной игрушке. — М., 1977.
- Богуславская И.Я.* Русская глиняная игрушка. — Л., 1975.
- Гжель.* Керамика XVIII–XIX веков. Керамика XX века. — М., 1989.
- Григорьева Н.С.* Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея. — Л., 1987.
- Динцес Л.А.* Русская глиняная игрушка. — М. – Л., 1936.
- Дурасов Г.П.* Каргопольская глиняная игрушка. — Л., 1986.
- Духанин К.П., Егоров Ф.И., Лукинов Б.П., Седов К.М., Чарнецкий Я.Я.* Виды изобразительного искусства. — Л., 1959.
- Ковалевская Н.М.* Тавологская глиняная игрушка. — Екатеринбург, 1995.
- Рафаенко В.Я.* Народные художественные промыслы. — М., 1988.
- Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея: Альбом /* Ред., сост. И.Я. Богуславская. — Л., 1984.
- Салтыков А.Б.* Избранные труды. — М., 1962.
- Федотов Г.Я.* Послушная глина. Основы художественного мастерства. — М., 1997.
- Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея: Каталог.* — Л., 1987.

Глава 5. Шрифт и декоративно-оформительские работы

§ 1. История шрифта

В современном декоративном оформлении значительное место занимают графические работы — рекламные плакаты, визитные карточки, пригласительные билеты, афиши и поздравительные открытки. Современное искусство нельзя представить себе без применения шрифта. Культура шрифта — неотъемлемая и важная часть общей художественной культуры своего народа, своего времени, своего стиля. Шрифт живет иногда десятки и сотни лет, развиваясь самостоятельно и вместе со всем искусством своего времени.

«Каждый новый шрифт создается художником именно для удовлетворения изменяющихся потребностей художественной культуры. К тому же шрифт вообще не существует изолированно, сам по себе. Это искусство ансамблевое, в сущности, полуфабрикат, получающий свое настоящее звучание лишь в конкретном применении, в определенной среде, в том или ином материале, композиции, в решении функциональной задачи. Он живет лишь как текстовой или титульный набор в книге, как подпись к гравюре или надпись на надгробии, как гравировка на какой-нибудь серебряной чаше или наклейка на упаковке — всегда как часть, значительная или второстепенная, какого-то художествен-

ного целого — книжного, архитектурного или прикладного»¹⁵⁶.

В своей основе шрифт — это изображение букв, цифр и различных письменных знаков, которые имеют общую закономерность построения и единый стиль. Художник-педагог С.А. Соловьев называет шрифтом графическую форму определенной системы письма¹⁵⁷. Слово «шрифт» происходит от немецкого *Schrift* и обозначает графический рисунок, начертание букв и знаков, составляющих единую композиционную систему¹⁵⁸.

Существует несколько классификаций шрифтов. Одна из них отражает подход к шрифту с точки зрения способа исполнения. В этом случае различают:

1. Рукописный шрифт, который выполняется каламом (тростниковое перо), пером, кистью на папирусе, пергаменте, бумаге (рис. 256).
2. Рисованный, который исполняется от руки кистью и дру-

¹⁵⁶ Искусство шрифта. Альбом. Работы московских художников книги 1959–1974. — М., 1977. С. 8.

¹⁵⁷ Соловьев С.А. Декоративное оформление. — М., 1987. С. 21.

¹⁵⁸ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / Под общ. ред. А.М. Кантора. — М., 1997. С. 693.

гими инструментами на вывесках, плакатах, журнальных и книжных обложках, титульных листах и в специальных шрифтовых композициях (рис. 257).

3. Гравированный — вырезанный на дереве, в металле, камне на стелах, памятниках и архитектурных сооружениях (рис. 258).
4. Типографский, в котором слова и строки текста составлены и печатаются в тиражных изданиях или на принтерах (рис. 259).

Шрифты создаются художниками в соответствии с образным замыслом, требованиями единства стиля и графической композиции, а также конкретными смысловыми и художественно-декоративными задачами.

Появление письменности, а затем и алфавита тесно связано с желанием человека передавать информацию во времени и пространстве. Письменность, как и звуковая речь, является средством общения между людьми. Предполагают, что первыми были зарубки на палке, обозначающие долг или используемые для счета. Передача разного рода сообщений при помощи письменных знаков — одно из древнейших изобретений человечества, которое появилось приблизительно 15 тысячелетий назад. Эти древние знаки еще не были письмом в современном понимании. Они содержат те или иные сведения, но не

являются при этом записью словесной речи. Это больше напоминает ряды рисунков, расположенных в таком порядке, что они составляют последовательное повествование. Для передачи развернутых сообщений потребовалось картинно-изобразительное письмо, которое стало промежуточным между рисунком и знаковым письмом. В изображении выделялись определенные элементы, которые обозначали определенную ситуацию (пиктографическое письмо).

Формы рисуночного письма очень многообразны и по-разному воплощались на различных материалах. Можно думать, что во многих случаях знаки заново сочинялись по мере необходимости для каждой записи, в самом процессе письма. Главным отрицательным в развитии пиктографии стало то, что она не смогла сложиться в законченную и однозначно понимаемую систему письменности. Она служила лишь средством напоминания, подкрепляющим память рассказчика, а не письмом в прямом смысле этого слова. Однако именно она донесла до нас рассказы о древних обрядах охотников, их способах лова животных, поэтому пиктография отнесена к виду письменности.

Постепенное закрепление отдельных знаков за определенными понятиями предоставило возможность их использования для описания различных ситуаций. Это стало переходным моментом к иерогли-

Things Men
HAVE MADE
with WAKENED

Рис. 256. Рукописный шрифт

E F G H
I J L M

Рис. 257. Рисованный шрифт

A B C D E F
G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z

Рис. 258. Гравированный шрифт

A B C
a b c d

Рис. 259. Типографский шрифт

фическому письму. За иероглифом закреплялось определенное слово. Само начертание знака-иероглифа все более и более схематизировалось, отходя от первоначального изобразительного символа. И такой знак ассоциировался уже не с самим предметом, а со словом, его обозначающим. Постепенно осуществлялся переход к письменности, обозначающей не предметы, а человеческую речь: слоговое и фонематическое письмо (рис. 260).

История мировой письменности знает четыре основных вида письма:

1. *Пиктографическое* (картинное) — самое древнее письмо в виде наскальных рисунков первобытных людей.
2. *Идеографическое* (иероглифическое) — письмо эры ранней государственности и возникновения торговли (Египет, Китай). Знаки идеографического письма — идеограммы (иероглифы) — представляют собой, как правило, отдельные слова или даже целые понятия.
3. *Слоговое* (один письменный знак — слог) — письмо некоторых народов Индии; в Япо-

нии оно применялось наряду с китайскими иероглифами.

4. *Буквенно-звуковое* (фонематическое) — письмо, выражающее фонематический состав языка. Фонемы обозначают отдельные звуки речи и в зависимости от произношения могут варьироваться (например: мол — моль, буквы «о» и «л» звучат по-разному)¹⁵⁹.

Современный фонематический состав языка количественно отличается от алфавита. Наше письмо не может передать все звуковые оттенки языка. В его задачу входит только дифференциация (различение) слов.

Русский фонематический строй языка состоит из 39 фонем, в то время как алфавит имеет 33 знака. В латинском алфавите — 23 знака, в итальянском — 21, чешском — 38, армянском — 39.

Буквенно-звуковая система письма — основа письма многих народов мира, поскольку является более прогрессивной в сравнении с иероглифической. Иероглифическая письменность существовала бы вечно, если бы на земле существовал один язык. Иностранные слова выявили ограничение иероглифической письменности. У иероглифа нет двойного членения, т. е. он воспроизводится целиком, не разделяясь по звукам. Передать иноязычные слова по звучанию значительно проще.

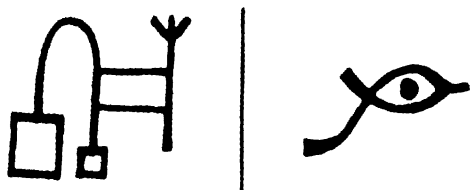


Рис. 260. Иероглифическое письмо

¹⁵⁹ Смирнов С.И. Шрифт и шрифтовой плакат. — М., 1977. С. 144.

Знаки алфавита графически отличаются друг от друга. В своем простейшем, скелетном, начертании они представляют собой знаки графемы (неизменная форма основы буквы, входящей в алфавит, позволяющий узнавать эту букву). Например, прописное «А», курсивное «а» и строчное «а» являются вариантами одной и той же графемы «а». Графематический состав буквенно-звукового алфавита (греческого, латинского, славяно-русского и др.) складывался в течение многих веков на основе требований того или иного языка, требований удобства написания и чтения.

Современные алфавиты появились в процессе долгого совершенствования. Первые буквы финикийского и древнегреческого письма переняли от иероглифов одинаковость размеров начертания знаков. Точнее, размер букв и иероглифов не имел существенного значения, поэтому буквы греческого письма внутри одного текста могли быть разного размера. Начало и конец строки не имели здесь значения. Строчки разделялись весьма условно, слова не отделялись промежутками между ними. Греки, как и финикийцы, сначала писали справа налево, а затем пришли к методу «борозды». Рассуждение греческих писцов сводилось к тому, что пахарь, пройдя первую борозду, не возвращает быков вхолостую к началу поля, а разворачивается и пашет в обратном направлении. Так и читались древнегреческие

ΓΙΣΤΟΛΑΣΥΓΟΑΓ
ΑΙΤΑΣΓΕΡΙΤΟΚΑΡ
ΟΝΡΟΔΙΩΝΕΓΚ

Рис. 261. Древнегреческий текст.
Фрагмент

тексты: каждая последующая строка начиналась в конце предыдущей (рис. 261).

К IV веку до н. э. греки переходят к письму слева направо, разворачивают некоторые буквы открытой стороной вправо («Р»), уже четко разделяются строки. Появляются древнейшие греческие капитальные (capitalis — главный) буквы, которые обрели относительную завершенность: графическую простоту и ясность¹⁶⁰.

В латинском алфавите времен Римской империи буква «V» обозначала сразу два звука «ю» и «в», в зависимости от местоположения. Со временем появилась буква «U». С течением веков из русского языка исчезли буквы «ять», «ижица», изменила свое начертание буква «я», а в начале XX века вышла из употребления буква «і». Современный алфавит давно утратил смысл образных ассоциаций своих знаков, стал условной графической схемой.

¹⁶⁰ Проненко Л.И. Каллиграфия для всех. — М., 1990. С. 248.

Существует два вида письма: первый вариант, самый древний, — маюскульный (*лат. Majusculus* — несколько больший) — в виде прописных (заглавных) букв; второй, более поздний, — минускульный (*лат. minusculus* — очень маленький) — в виде строчных букв. В самых общих чертах можно представить историю развития шрифта как движение от маюскульных видов к минускульным и далее — к типографским гарнитурам. С точки зрения техники исполнения развитие шло от рисованных к рукописным, а затем и к наборным шрифтам.

Рассмотрим вехи, по которым можно проследить историю современного шрифтового искусства:

- образование законченной графической формы буквенно-звукового алфавита Древней Греции (IV век до н. э.);
- образование совершенно нового по своим художественно-графическим качествам маюскула — римского капитального шрифта (I век до н. э.);
- полное завершение формирования графики строчных букв — каролингского минускула (VIII век н. э.) (**рис. 262**);
- создание алфавита славяно-русской системы письма — кириллицы (конец IX — начало X века) (**рис. 263**);
- возрождение в Западной Европе каролингского минускула и античного письма — квадрата;

- создание гуманистического шрифта — антиквы (XIV–XV века); создание печатных шрифтов типа ренессанс-антиквы (XV–XVI века);
- создание новой графики русского шрифта — гражданского;
- переход на латинскую графическую основу (начало XVIII века);
- образование классицистической антиквы («новой») как в Западной Европе, так и в России (конец XVIII — начало XIX века) (**рис. 264**);
- возникновение новых рисунков шрифтов: типа гротеска (рубленый), типа египетского (брусковый) и его подвидов (XIX век) (**рис. 265**);
- создание ленточной антиквы, антиквы-гротеска и др. (XX век).

Типографские шрифты вобрали в себя все достижения искусства рукописного, рисованного и гравированного шрифтов. Поэтому в практике художников различных профилей принято классифицировать современные шрифты по группам в исторической последовательности, на примере истории создания типографских шрифтов, начиная с эпохи Возрождения. Шрифт живет, развиваясь самостоятельно и вместе со всем искусством. Даже возвращаясь к истокам, воспроизводя их, копируя, он звучит по-новому и прочитывается иначе в духе своего времени.

aniuirantibus locuturo
 Ubipuellam duodecennem ab
 uteromutam curauit
 Ubioleum subeius benedictio

Рис. 262. Каролингский минускул

СЛѸЖИОБЩА ПРѸКѸЕИ
 Ѡ Ѣ Ѥ Ѭ ѭ Ѯ ѯ Ѱ ѱ Ѳ ѳ Ѵ ѵ Ѷ ѷ Ѹ ѹ

Рис. 263. Славянская вязь

O P Q R S T U
 V W X Y Z

Рис. 264. Антикwa. XIX век

Д Е Ж З И
 К Л М Н О

Рис. 265. Египетский брусковый

§ 2. История открытки

Знакомая нам художественная открытка существует уже более ста лет. Она прошла длительный путь, вбирая в себя и язык станковой графики, и живописи, и иногда приближаясь к плакату. Слово «открытка» в переводе на ряд европейских языков обозначает именно «почтовую карточку» (postcard (*англ.*), carte postale (*фр.*)). Обычай поздравлять близких людей при помощи карточек, похожих на открытки, возник в Европе еще задолго до начала XX века. Такие карточки в Европе именовали как «greeting cards» (поздравительные карточки), или «валентинки».

Открытка — это, как правило, яркая, живописная картинка, призванная улучшить настроение того человека, которому она предназначена. Обращать внимание необходимо не на изображение как таковое, а на подтекст, в котором выражены те мысли, что порой трудно выражаются в словах.

Самая ранняя поздравительная карточка, которую хранит Британский музей в Лондоне, датирована XV веком, т. е. временем начала книгопечатания в Европе. Она посвящена празднику св. Валентина. Ее создание приписывают герцогу Орлеанскому, который, сидя в тюрьме, сочинял любовные послания жене.

В России первые почтовые карточки-открытки появились в начале 1870-х годов и сначала они представляли собой простые бланки без

каких-либо украшений. «Художественные» открытки начали печататься в 1894 г. Государственным почтовым ведомством. Спустя год было разрешено печатать «бланки открытых писем частного изготовления», что значительно повлияло на количество выпускаемых образцов¹⁶¹.

Открытки всегда были предметом искусства, и в их создании принимали участие великие русские художники Л. Бакст, А. Бенуа, И. Билибин и др. В России начала XX века сложились и традиционные «жанры» открыток (**рис. 266**).

В настоящее время существуют следующие виды открытки:

- почтовая открытка (практически не изменилась, носит информационный или поздравительный характер);
- любовная открытка;
- видовая открытка (достопримечательности, города, художники, писатели, иллюстраторы);
- праздничная открытка рождественская, новогодняя, пасхальная, к юбилею, дню рождения, свадьбе, 8 Марта, 1 сентября, дню учителя, юмористическая;
- пригласительная (торжество, мероприятие);
- открытка-реклама.

¹⁶¹ Жданова Н.С. Основы методики обучения дизайну. — Магнитогорск, 2007. С. 173.



Рис. 266. Открытка «С Рождествомъ Христовымъ». Начало XX века

Наибольшим спросом пользовались открытки на любовные темы (рис. 267). Они могли быть рисованными, однако к началу XX века в них все больше и больше участвует фотограф, который часто имел художественное образование. В это же время на открытках появляются надписи, которые должны были составлять единое целое с изображением, что и достигалось в лучших образцах.

Открытки видовые, отражающие тематику «Путешествия», всегда представляли конкретные географические места. В то время было принято, путешествуя по Европе, отправлять своим близким и род-



Рис. 267. Любовная открытка «Позвони»

ным открытку с видом тех мест, которые были посещены. Благодаря этому жанру открыток до нас дошли виды старой Европы, которая сильно изменилась после двух мировых войн. В России таких открыток тоже выпускалось достаточно много, на них изображали заснеженные улицы деревень и городов (рис. 268).

Особый ряд открыток составляют праздничные. В России начала XX века это были в основном религиозные праздники. Одним из сюжетов рождественской открытки была война 1812 года. После Великой Отечественной войны на новогодних открытках появились Дед Мороз и Снегурочка (рис. 269).

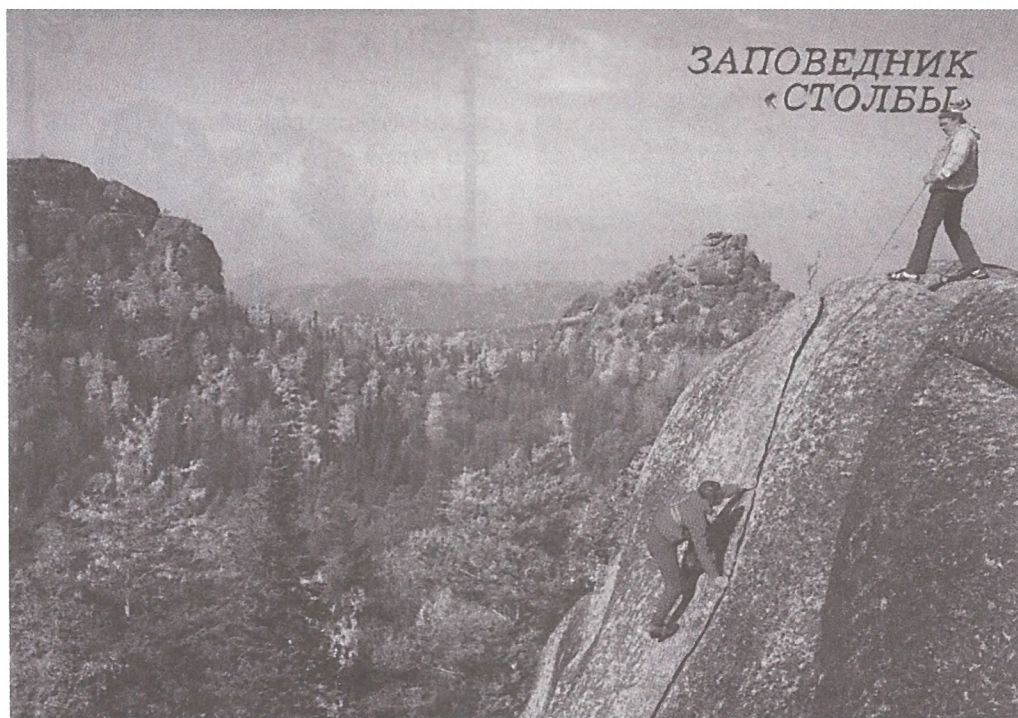


Рис. 268. Видовая открытка

Политические открытки в Советском Союзе имели высокое художественное и полиграфическое качество, они были посвящены крупнейшим политическим событиям и праздникам. После Второй мировой войны поток разнообразных открыток возрос неимоверно, в основном из-за солдат, которые слали открытки из разных стран. Открытка стала интернациональным явлением (рис. 270).

Сегодня мир открыток существенно преобразился, их выбор огромен. Без преувеличения, все праздники нашли свое отражение в открытках. Это и традиционные — Новый год, Рождество, День

защитника Отечества, 8 Марта, и праздники, отмечаемые россиянами с недавних пор: Пасха, День св. Валентина и многие другие.

Жизнь наполнилась рекламными открытками, которые имеют высокое полиграфическое качество. Она стала оригинальным рекламным носителем. «Рубашка» почтовой карточки содержит яркие картинки, фотографии, коллажи, тексты и фразы, рекламирующие те или иные товары (рис. 271).

Наибольшим образом изменилась открытка как приглашение. Если раньше это был скорее информационный документ, сообщающий о том или ином мероприятии, то се-

годня это подчас целое произведение искусства (рис. 272).

За последние 100 лет совершенствовались технические средства изготовления открыток, но ничего принципиально нового изобретено не было. Современная открытка стала ярче, добавились новые материалы в оформлении открытки, и сегодня открытка имеет свой язык, не такой повествовательный, как иллюстрация, но и не такой простой, как афиша. Открытка предназначена для конкретного человека с определенной профессией, возрастом, особенностями и склонностями, поэтому ее язык более интимный и камерный.



Рис. 269. Открытки «С Новым годом!»





Рис. 270. Политические открытки советского периода

Дизайнерский бутик «Регент-Арт» представляет

ПОКАЗ ОСЕННИХ КОЛЛЕКЦИЙ

Звезды и новинки от бумажного дома «ArjoWiggins» в ВАШЕМ ОФИСЕ!

С 1 по 30 ноября — НОВАЯ АКЦИЯ TC «Регент-Арт». Подробности в журнале и на www.regentart.ru

ARJOWIGGINS IMPRESSIONS curious collection conqueror

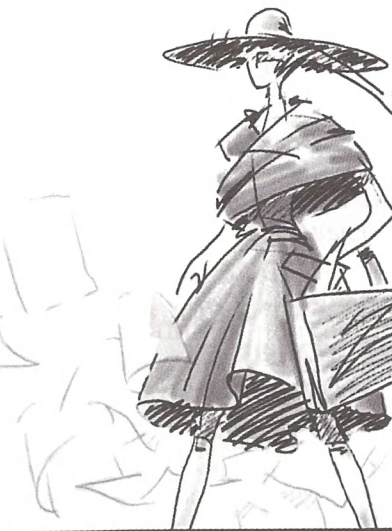


Рис. 271. Рекламная открытка



Рис. 272. Открытки-приглашения

§ 3. История плаката

До второй половины XIX века плакатом иногда называли агитационные гравюры крупного размера (политические афиши Великой Французской революции 1789–1794 и Парижской коммуны 1871). Возникновению рекламного плаката способствовало применение в Западной Европе второй половины XIX века цветной литографии, что позволило издавать красочные плакаты быстро и большими тиражами. В результате от чисто шрифтовых театральных афиш и книготорговых объявлений перешли к афишам, в которых наряду с текстом значительное место занимали орнамент и фигурные изображения.

Ведущая роль в развитии плаката в конце XIX века принадлежала французским художникам Ж. Шере, А. Тулуз-Лотреку и др. В работах Тулуз-Лотрека ярко проявились специфические черты художественного языка плаката: обобщенность запоминающихся, гротескных форм, изображение находилось не целиком, а как бы в кадре, огромна роль силуэта и ярких цветовых пятен (**рис. 273**).

Большинство плакатов конца XIX — начала XX века состояло из орнаментально-декоративных композиций в духе произведений книжно-журнальной графики того периода. С 1910-х годов плакат постепенно все больше начинает приближаться по характеру к станковой картине. В России высокохудожественные образцы театрального и выставочного плаката

создавали И.Я. Билибин, В.А. Серов, К.А. Сомов.

С развитием кинематографа появились рекламные фильмы-плакаты. В 1910–1914 гг. все большее значение приобретает коммерческий плакат как средство информации. Эти годы определяет массовое производство такого рода плакатов, в которых нашлось место национальным и интернациональным художественным тенденциям.

В 1920-е годы начали зарождаться традиции советской рекламы. Огромную роль в этом процессе сыграли пионеры советского дизайна со своими оригинальными идеями, конструктивностью графики, документальностью. В этот период глубоко осознается идеологическая и экономическая роль плаката как средства нарождающегося дизайна. Требовалось найти простые и эффективные с точки зрения зрительного восприятия средства агитации и рекламы. Они помогли бы визуально отделить новый стиль жизни от старого, а государственные предприятия Госиздат, ГУМ, Моссельпром — от акционерных обществ типа «Добролет», «Автодор» и др. Реклама, проникая повсюду (на стены домов, в витрины магазинов, на страницы газет и журналов), должна была пропагандировать продукцию государственных предприятий и одновременно создавать устойчивый, заслуживающий доверия образ советского учреждения



Рис. 273. А. Тулуз-Лотрек.
Плакат «Японский диван»

на фоне разномасштабной, неупорядоченной рекламы частной торговли. Стали создаваться не отдельные плакаты, рекламирующие тот или иной товар, а графические серии, которые формировали устойчивый образ государственного предприятия или объединения (рис. 274)¹⁶².

Графические формы изображения, геометрические фигуры и текст прочно соединились друг с другом. Элементы рекламы не просто размещались на плоскости листа, а как бы накладывались друг на друга, существуя в различных пространственных плоскостях. Пропорциональные

¹⁶² Советский политический плакат. — М., 1984. С. 183.



А. Муха Реклама Монте-Карло

отношения хорошо прочитывались, а композиция превращалась в геометрически определенное построение. Благодаря этому плакат воспринимался человеком как единое целое.

В 1960–1980 гг. особенно широкое распространение получили плакаты кинорекламный, театральный, выставочный, санитарно-просветительный и плакаты по безопасности труда (рис. 275).

Сегодня к рекламному плакату предъявляются все общепринятые нормы и требования, но, кроме того, в него должна быть заложена повышенная экспрессия, повышенное внимание к воздействию на зрителя. В плакате не должно быть монотонности, нейтральности, пассивности.



Рис. 274. Плакаты 1920-х годов



**3. В спираль завиваясь, металл
Рабочего сплошь обмотал.**

Рис. 275. Плакат по технике безопасности



Рис. 276. Экспрессия в плакате

Поиски своей экспрессии должны пронизывать все произведение — и изобразительное решение, и текст (рис. 276)¹⁶³.

Сам по себе плакат — это очень популярная массовая разновидность декоративно-оформительского творчества. По сути своей он всегда актуален и современен — и по теме, и по художественным приемам. В современном плакате сегодняшнего дня есть своя ценность и привлекательность.

Язык плаката располагает множеством разнообразнейших приемов. Хороший плакат построен на

очень крупном плане. Повтор приема — это еще один прием, который дает прекрасный результат с высокой рекламной отдачей (рис. 276).

Меняется композиция, меняется шрифт, меняется цвет, меняется персонаж. Широкое распространение в последние десятилетия получает фотография в плакате. Не менее удачно применяют приемы давно известные — двойную экспозицию, используя разную резкость изображения.

Основные принципы построения современного плаката можно представить следующим образом:

- *Лаконизм* (предельное обобщение или простота формы и содержания).

¹⁶³ Лебедева Е.В., Черных Р.М. Искусство художника-оформителя. — М., 1981. С. 344.

- *Образность* (выделение характерных эмоциональных признаков предмета).
- *Ясно выраженная цель.*

Формы плаката:

- *Шрифтовая композиция.* Композиция, основанная только на использовании шрифта.
- *Композиция неизобразительных форм* (орнамент, линия и пятно, фирменный знак).
- *Композиция предметных форм* (пейзаж, портрет, часть художественного произведения).
- *Тематическая композиция.* Композиция, основанная на изображении и шрифте (их соподчиненность, доминирование одного над другим).

Как показывают многолетние исследования читательской аудитории, наибольшей популярностью пользуются композиции в виде плакатов стандартного размера с каким-либо одним доминирующим изображением, занимающим большую часть площади листа. Рекламные объявления или плакаты, обладающие наибольшей силой воздействия на

зрителя, — те, где до 80% их площади отданы под изображение. Меньшим воздействием обладают объявления с одной большой иллюстрацией и серией маленьких¹⁶⁴.

Заголовки также должны задерживать внимание читателя, и их роль в запоминаемости рекламы может быть более важной, чем вклад изображения. Как показывают исследования, лучше всего использовать короткие заголовки из одной или двух строк. Общая площадь заголовка должна составлять лишь 10–15% площади листа, поэтому шрифт должен быть умеренно крупным. В зависимости от ситуации заголовков можно размещать выше или ниже фотографии или рисунка. Заголовок, расположенный ниже иллюстрации, обычно лучше читается зрителем.

За свою историю развития плакат, прежде чем предстать перед нами в современном обличии, прошел длинную и извилистую дорогу, богатую стилями, направлениями и течениями.

¹⁶⁴ *Ерошкин В.Ф.* Промышленная графика: Учеб. пособие для вузов. — Омск, 1998. С. 264.

§ 4. История упаковки

Современные рыночные отношения, эстетика товарного производства, обширные визуальные коммуникации зачастую требуют комплексного подхода в работе художника-дизайнера. В этом случае приходится решать несколько локальных заданий, связанных единой проектной темой. В упаковке проявляется прикладное свойство декоративного искусства и прикладной графики. Именно здесь наиболее ярко выявляется образно-пластическая трактовка, его рекламная способность, оперирование передовыми материалами и технологиями. Современная упаковка — один из основных показателей проектной культуры.

Упаковка в жизни человечества всегда играла важную роль. Однако об истории ее развития до сих пор известно очень мало. Самое древнее изображение датируется 750 годом до н. э., где ассирийские купцы перевозят товары на вьючной лошади. На одной из греческих ваз показан царь Аркасилаос, наблюдающий за рабами, которые взвешивают и упаковывают античное растение сильфон. Видно, что упаковка имеет форму кулька, сделанного, очевидно, из материи.

Предшественником мешка были шкуры животных, служившие, равно как и глиняные сосуды, для хранения запасов. Для изготовления мешка применялись различные материалы, в том числе ткань, кожа, жгут

или клеенка. На него уже в Средние века наносили клейма, положившие начало развитию товарных знаков и фабричных марок. Вплоть до XVIII века товары хранились, перевозились и продавались все еще в объемных упаковках: мешках, тюках или бочках. Затем их на ярмарках и рынках в меньших дозах переключивали в емкости покупателей¹⁶⁵.

В Средние века уже имелись жестяные декоративные сосуды — изделия кустарного промысла. Материалом служили листовая медь и латунь. Однако оформлялись они еще вручную. Так, банки фирмы «Штобвассер» выполнялись из дешевого папье-маше и искусно разрисовывались. Возникшая позднее штучная упаковка была связана с развитием капитализма и массового производства.

Коробочки из щепы или ранее упоминавшиеся банки украшали декоративные мотивы, которые ничего общего не имели с их содержанием и качеством товара. Однако уже присутствовало стремление использовать упаковку в целях рекламы продукции. Так, в XIX веке появилась штучная упаковка. В качестве материала использовались, кроме текстиля, дерева или бумаги, стекло, керамика и белая жесть. Кустарный промысел определял развитие упаковки. Именно он способствовал по-

¹⁶⁵ *Ерошкин В.Ф.* Промышленная графика: Учеб. пособие для вузов. — Омск, 1998. С. 264.

явлению таких упаковок, которые не устаревали десятилетиями.

Точно не известно, когда в качестве упаковки стали использовать бумагу. Скорее всего, это были конверты с набором игл. В период расцвета иглопроизводства на рубеже XIX и XX веков появились иголочные этикетки с разнообразными художественными мотивами (рис. 277).

Другая специальная бумага, бывшая массовой продукцией, выпускалась с 1827 года. Француз Барета изобрел «вощанку» — дешевую, покрытую с одной стороны олифой упаковочную бумагу. Однако основной

упаковкой по-прежнему оставался простой кулек, свернутый из газет. И лишь с середины XIX века начинает расти спрос на специальную упаковочную бумагу. Пакеты делали зачастую кустарным, позже также и машинным способом. При этом были разработаны всевозможные типы пакетов разного качества. Так, в США уже в XIX веке бумагу, предназначенную для изготовления продуктовых пакетов, стали использовать для мучных мешков взамен хлопчатобумажной материи¹⁶⁶.

По мере роста производства повысилось значение упаковки как средства информации о товаре и продавце. В 1860-х годах внимание потребителей было обращено на французскую упаковочную бумагу с рекламным оттиском.

Картон в качестве упаковки стал использоваться с середины XVIII века. Коробки (картонаж) — применяли в основном в аптечном деле — изготавливали переплетчики. В XIX веке налаживается фабричное производство картонажа. Большой рывок обусловило изобретение в 1865 году белого древесного картона для упаковки таких чувствительных к запахам продуктов, как сладости, а также появление позже картонных складных коробок.

Огромные полиграфические возможности, дополнительные техники тиснения, прессования и штампования сделали оформление кар-



Рис. 277. Этикетка на пакете.
Начало XX века

¹⁶⁶ Лаврентьев А.Н. История дизайна: Учеб. пособие. — М., 2006. йф С. 303.

тонажа и бумажных упаковок богаче. Высококачественный, шикарно оформленный картонаж, наиболее ярко отражавший вкусы времени, служил в основном упаковкой для сладостей, кондитерских и ювелирных изделий. Долгое время признанными во всем мире центрами изготовления высококачественного и шикарного картонажа считались во Франции Париж и в Германии Саксония. В Париже в 1892 году работали 90 картонажных фабрик, которые выпускали самые разнообразные упаковки. Самый богатый ассортимент представляли упаковки для шоколада, сигар и сигарет. Их роскошное и оригинальное оформление способствовало повышенному сбыту, хотя сами товары, несмотря на многообразие упаковок, мало отличались друг от друга по качеству.

Этикетки на закрытых упаковках довольно рано стали выполнять и рекламную функцию, прежде всего в аптекарском деле. Этикетками в XVIII веке снабжались преимущественно товары высокого качества.

Наряду с традиционными прямоугольными этикетками в 70-х годах XIX века стали появляться и штампованные ромбовидной формы. Впервые их стали использовать на банках с компотом и повидлом. В оформлении этикеток большое значение придавалось не только изображению фруктов, но и завоеванным призам и медалям. Особо тщательно оформлялись винные этикетки. Этикетки, зачастую пря-

моугольной формы, дополнялись печатью, марками качества и бандеролью. В качестве изображений использовались различные детали, имеющие непосредственное отношение к вину: ландшафты, гербы или марки¹⁶⁷.

Несмотря на большое разнообразие упаковочных конструкций из синтетических материалов, в числе самых интересных остаются упаковки из картона и бумаги. Распространение картонной и бумажкой упаковки объясняется не только традицией, но и свойствами самих исходящих материалов. Химически безвредные бумага и картон широко применяются для производственных товаров (кондитерских, молочных, бакалейных и т. п.), фото- и киноматериалов, фармацевтической продукции, сувениров, книг и других товаров широкого потребления (рис. 278).

Конструктивная основа выкроек картонной упаковки строится, как правило, на двух типах соединений: склейке и скреплении деталей кроя путем задвижки или их комбинации. Оба варианта соединения деталей гарантируют прочность и устойчивость упаковки (рис. 279). В конструкции упаковки могут быть предусмотрены отверстия или ручки для переноса товара, а также прозрачные «окна» для демонстрации части изделия.

¹⁶⁷ Туэмлоу Э. Графический дизайн: фирменный стиль. — М., 2006. С. 256.

В современном подходе к оформлению упаковки ведущей остается тенденция общения с покупателем. Оформление упаковки строится с учетом противоречивости интересов людей, их вкусов и потребностей. Такая ориентация в рекламном оформлении упаковки привела к тому, что главную роль в системе изобразительных средств стали играть название товара и его полное изображение¹⁶⁸.

Одновременно возрастает значение выразительного шрифта, текстовой информации, помещаемой на упаковке. Все это определило два ведущих направления в рекламном оформлении упаковочных средств: изобразительное и шрифтовое.

На упаковке присутствуют реклама и акцент в виде товарного знака или другого цветового пятна. Важно, чтобы и изобразительная и шрифтовая композиции действовали

на покупателя как маленький плакат — ярко и убедительно (**рис. 280**).

Многообразие композиционных решений, богатство и лаконизм цветовых отношений повышают уровень воздействия рекламной упаковки на покупателя и превращают ее из предмета утилитарной необходимости в своеобразный декоративный элемент. Особенно это касается подарочных упаковок.

Возможно, самым лучшим свидетельством важности упаковки служит объем средств, затрачиваемых на нее западными фирмами: свыше 50 млрд долларов в среднем за год.

Упаковка должна быть такой, чтобы товар «сам просился в руки». Этого можно достичь за счет формы, цвета, размера и даже текстуры материала. Упаковка хорошей конструкции с ярким оформлением не только легко распознается среди прочих, но и создает индивидуальный образ товара, что так важно в нашем стандартизированном мире.

¹⁶⁸ Усатая Т.В. Конструирование и дизайн тароупаковки: Конспект лекций. — Магнитогорск, 2003. С. 49.



Рис. 278. Современная упаковка
бульонного кубика

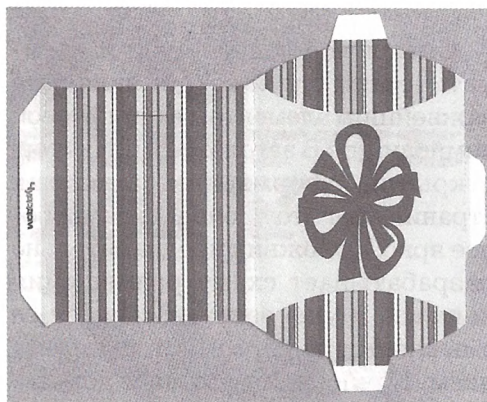


Рис. 279. Выкройка современной
картонной упаковки



Рис. 280. Композиционное решение современных упаковок



§ 5. Композиция шрифтовых надписей

Смысловое содержание и грамматический строй текста являются важнейшим элементом в шрифтовой композиции. В заголовках плакатов, открыток, оформлении заглавных страниц книг это проявляется наиболее ярко. Художник предварительно разрабатывает схему размещения надписи, а уже затем насыщает ее смысловым и образным содержанием. Композиция надписи должна быть выбрана в соответствии с ее содержанием, выявлять смысловое и эмоционально-образное значение фразы — только в этом случае она будет понята легко.

При создании композиции надписи необходимо учитывать основные законы декоративной композиции — ритма, доминанты, контраста и нюанса, статики и динамики.

Создавая заголовок текста, необходимо обратить внимание на смысл фразы и выделить ведущее слово, определяющее значение всей фразы. Любой текст может быть нейтрален по своему содержанию. Например: «Приглашаем на юбилейный вечер». Стремление выделить слово «вечер» приводит к изменению содержательной стороны заголовка: зритель обращает внимание на время, которое он должен выделить для мероприятия, оставляя без особого внимания то, чему оно, собственно, посвящено. Если этот заголовок обращен к коллегам и друзьям, то размещение акцентов на словах «приглашаем» и «юбилейный» соответ-

ственно в большей степени раскроет перед зрителем содержательную сторону информации титула пригласительного билета.

Выделением тех или иных слов внутри заголовка нужно пользоваться аккуратно. Слишком сильное выделение масштабом шрифтовой надписи или гарнитурой шрифта может нарушить композиционный строй заголовка. То же относится и к цветовому выделению. В этом случае в трех-семисловном заголовке лучше использовать не более одного-двух цветов (черный, красный или синий) (рис. 281).

Для того чтобы смысл фраз воспринимался цельно и осознанно, количество слов в заглавиях не должно превышать восьми или десяти, иначе титульный элемент будет очень громоздким и неудобочитае-



Рис. 281. Выделение внутри заголовка титула пригласительного билета



Рис. 282. Включение нескольких гарнитур, разрушающих восприятие текста

мым. Лучше читаются заголовки, вмещающие в себя от одного до пяти слов. Остальной текст может только стимулировать фантазию читателя.

В каждой гарнитуре шрифта буквы имеют ярко выраженный характер, а сам шрифт является единым по стилю. Буква, взятая из другой гарнитуры и попавшая в текст, будет композиционно и зрительно выделяться из слова и текста. Это связано с особенностью чтения текста: человек читает не по буквам, а охватывает взглядом целое слово или даже несколько слов. Выделяющаяся буква нарушает привычный ритм чтения, нарушает понимание текста, тем самым отвлекая от смысла прочитанного (рис. 282).

Все буквы можно условно обобщить до простейших геометрических фигур. Преобразованные в круги, треугольники и прямоугольники буквы проще компоновать

в надпись, определяя расстояние между буквами и словами. Все поле, которое занимает обобщающая ее геометрическая фигура, называется внутренним полем буквы. Просветы внутри этого поля между штрихами называются внутрибуквенными просветами. Отстояние одной буквы от другой называется межбуквенными пробелами. Отстояние одного слова от другого называется пробелами между словами, и просвет между строками называется межстрочными пробелами. Все эти перечисленные элементы влияют на удобочитаемость слова, строки или текста (рис. 283)¹⁶⁹.

Очень часто организация ритма в словах сводится всего лишь к выравниванию пробелов между знаками и словами. Однако ритмичность в огромной степени зависит еще и

¹⁶⁹ Смирнов С.И. Шрифт и шрифтовой плакат. — М., 1977. С. 144.



Рис. 283. Пробелы и просветы в шрифте

от начертания самих букв. На размер каждого пробела в слове влияет не только форма буквы, но и засечки, и размеры штрихов. В большой степени на размер пробела влияет и жирность начертания той или иной буквы, от которого зависит внутрибуквенный просвет.

Правильная расстановка пробелов позволяет прочитывать слово целиком, не разрушая его на отдельные слоги, связь между буквами становится равноценной. Межбуквенные связи нарушаются в случае нарушения этого правила. Между двумя соседними буквами, образующими прямоугольное поле буквы, расстояние должно быть в полтора раза шире, чем между двумя круглыми буквами. За условную единицу межбуквенного пробела берется расстояние между круглой и прямоугольной буквой. Пробел между двумя прямоугольными буквами выбрать сложнее.

Еще более интересны взаимоотношения пробелов при соседстве треугольной и круглой букв: их поля не накладываются одно на другое, поэтому межбуквенный пробел относительно вертикальной оси может быть

равен нулю. В этом случае сохраняется слитность слова и, в то же время, каждая буква имеет собственное поле для чтения (рис. 284, а).

На поле, занимаемое буквой и местом этого поля внутри слова, большое влияние оказывают засечки, которые являются отличительной особенностью многих шрифтов. Рисунок букв и засечек способствует узнаваемости тех или иных букв внутри одного слова и создает орнаментальный строй шрифта.

Изменение нормальных пробелов в сторону их уменьшения или увеличения приводит к резкому снижению удобочитаемости. При небольшом сближении букв произойдет соединение засечек соседних (рис. 284, б). При дальнейшем сближении букв слово будет все более походить на орнаментальный узор, степень декоративности которого определяется рисунком гарнитуры (рис. 284, в).

Увеличение межбуквенных пробелов будет способствовать нарушению связей между буквами, т. е. будет происходить обратный процесс. При небольшом увеличении нормальных пробелов связь между буквами останется, но средняя насыщенность слова уменьшится, а это отрицательно скажется на общей композиции (рис. 284, г). Большее увеличение пробелов приведет к распаду слова на отдельные буквы. Такой прием может быть использован и специально, для того, чтобы выделить слово в титуле или придать ему большую выразительность (рис. 284, д).

КАТАЛОГ

а

КАТАЛОГ

б

КАТАЛОГ

в

КАТАЛОГ

г

КАТАЛОГ

д

Рис. 284. Изменение пробелов в слове, влияющее на качество восприятия текста (удобочитаемость)



Рис. 285. Буквы с выносными элементами, включающие в свое поле соседние знаки

Ряд букв русского и латинского алфавитов пишутся с верхними (б, в, иногда д) и нижними выносными элементами (р, у, з). Эти выносные элементы букв, или штрихи, вводимые с декоративной целью, играют важную роль в ритмической организации шрифтов. Буквы с такими элементами включают в свое поле соседние знаки, что придает шрифтовой надписи цельность (рис. 285).

Одно из действенных средств в изобразительной композиции — это включение динамических или статических элементов, придающих всей композиции стремительность или стабильность. Такие буквы алфавита имеют различную динамику, т. е. направленность по горизонтали. Подбирая начертание шрифта, можно изменять и усиливать динамику букв в слове, создавая тот или иной ритмический эффект. Большими возможностями в отношении динамики обладают курсивные шрифты с их композиционной подвижностью, как бы бегущей строкой (рис. 286).

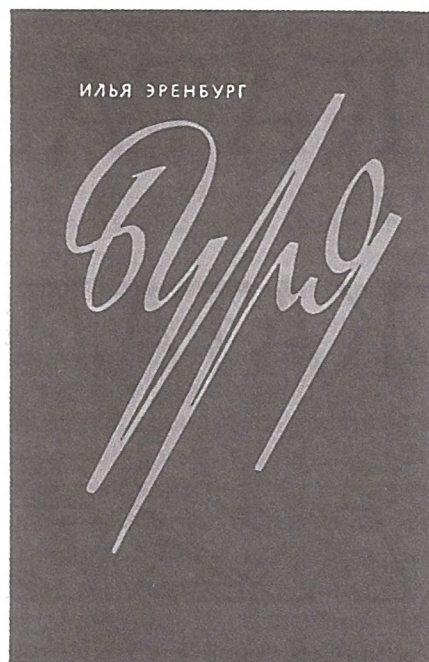


Рис. 286. Динамика композиции с использованием курсива

Усиление вертикальных и горизонтальных направлений в прямых шрифтах будет способствовать приобретению заголовком большей статичности. Придать всему слову вертикальное или горизонтальное движение можно, если изменить пропорции букв (придав им более вытянутый в ширину или высоту силуэт). Такие приемы помогают получить более интересные и выразительные композиции. Ритмическая организация строки не только позволяет влиять на процесс чтения, но и придает слову неповторимый облик, запоминающийся зрителю (рис. 287).



Рис. 287. Изменение пропорций букв придает выразительность и статичность композиции

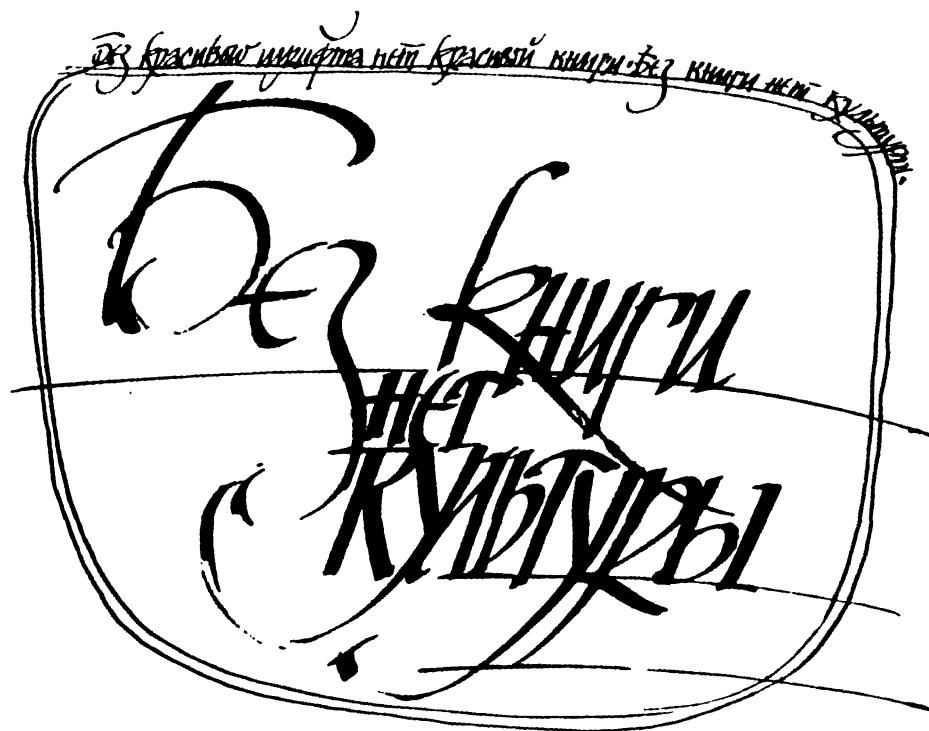


Рис. 288. Выделение важных слов в шрифтовой композиции

THE GREEKS HAD A WORD FOR IT

Kalligraphia,

meaning "beautiful writing."

THE CHINESE used two words for it

Shu fa

meaning "the system or method of writing."

Рис. 289. Выделение слова за счет размера и межстрочного интервала

На восприятие текста влияет и расположение строк в надписи. Надписи должны иметь компактную и вполне законченную форму. Выполняя графическую композицию, необходимо преодолеть графическую разрозненность строк, подчеркнуть при необходимости смысловое значение некоторых важных слов, которые составляют доминанту фразы. Особое значение здесь приобретает конкретное смысловое содержание.

Усиление смыслового значения слов путем изменения ритма букв и размера шрифта выполняется таким образом, чтобы важность слов в надписи была видна сразу и трактовалась однозначно (рис. 288).

Еще более резкое разделение слов по смысловой значимости получается при применении в одной надписи двух или трех шрифтов. Такой прием часто используется при оформлении обложек. Если чисто шрифтовые средства не позволяют сделать надпись на обложке

выразительной, можно прибегнуть к другим средствам — рисунку, орнаменту, цвету и т. п.

Расстояния между словами в строке должны позволять каждое слово отделять от других. Строка в то же время не должна распадаться на отдельные части, а, наоборот, должна сохранять свою целостность. Выделять главное слово или группу слов можно и за счет межстрочного интервала (рис. 289).

Слитное или очень близкое расположение строк друг к другу часто превращает надпись в орнаментальный узор, составленный из букв. Такого рода орнаментальный узор может читаться как своего рода декоративная фактура. Прием может быть использован как для выделения другой надписи, так и для составления из близко расположенных надписей самостоятельного рисунка в зависимости от темы открытки или плаката. При этом смысл текста, из которого составле-

СЛОВО
О ПОЛКУ ИГОРЕВЪ
ИГОРА
СЫНА СВАТЗЛАВЛА
ВНУКА
ОЛЬГОВА

Рис. 291. Замедленный ритм прочтения строк придает им значимость

на фактура, тематически связанный с изображением, может осознаваться после осмысления самого изображения (рис. 290).

Еще один прием позволяет выделить доминирующую надпись размером шрифта на фоне орнаментального узора из близко расположенных строк. Этот прием очень часто употреблялся в плакатах советского периода. Надписи, сопровождающие доминантную, помогают раскрыть суть слова, делая плакат более наполненным смыслом¹⁷⁰.

Размещение строк одной надписи на большом расстоянии друг от друга приводит к тому, что они будут читаться в замедленном ритме.

¹⁷⁰ Смирнов С.И. Шрифт и шрифтовой плакат. — М., 1977. С. 144.

THE
CALLIGRAPHERS
ENGAGEMENT
CALENDAR
1984

The
Bisquick
Invitational

Рис. 292. Две гарнитуры в рамках одной композиции

Такие композиции характерны для титульного набора старинных заглавий. Таким способом выгоднее располагать строки для плакатов, объявлений или первых страниц открыток (рис. 291).

Поскольку объединение в одной надписи разнородных по рисунку и резко контрастных по размеру шрифтов требует сложной композиционной работы, то рекомендуется включать в одну шрифтовую композицию не более двух видов гарнитур (рис. 292).

Симметричная композиция придает надписи спокойную, уравновешенную форму. Асимметричная — менее распространена, поскольку создает ощущение динамики и неуравновешенности, что снижает эффект значимости написанного.

Характерными для симметричной композиции являются надписи, внешний вид которых представлен геометрическими фигурами: прямоугольником, треугольником, кругом и т. п. Внешний контур воспринимается в первую очередь, а затем осмысливается содержание надписи. Особенно это полезно в том случае, если композиция надписи перегружена текстовым или изобразительным материалом. Геометрический вид композиции объединяет несколько элементов в одно целое.

Симметрия надписи может нарушаться излишне большими просветами между словами и выходящими за линию шрифта элементами букв. Начертания выносных элементов строчных, курсивных букв выбираются так, чтобы они распределились по всей надписи равномерно (рис. 293).

Асимметричные надписи свою композиционную завершенность получают благодаря поддержке другими изобразительными элементами. Наиболее ярко выражены



Рис. 293. Симметричная



Рис. 294. Асимметричная флаговая композиция



Рис. 295. Объединяющий орнамент, характерный для народности

асимметричные надписи с флаговой и ступенчатой композициями строк. Инициал, начинающий текст, также нарушает симметрию надписи. Крупная буква настолько сильно смещает центр тяжести строк, что вся надпись является асимметричной и близка к флаговой композиции (рис. 294).

Шрифтовые композиции в открытках и при оформлении книги используются вместе с орнаментами. Шрифты, рисунки и орнаменты сочетаются по-разному, меняясь в размерах, в характере изображения, что позволяет создать общее гармоничное целое.

Работу над художественным оформлением открытки необходимо начать с осознания ее содержания, с понимания того, что должно найти отражение в особенностях его графического дизайна. Художественный образ, решаемый в открытке, требует от художника внимательного осознания смысла. Чисто шрифтовое оформление, характерное для плакатов, стенгазет, допускает менее глубокое изучение содержания, но от этого не становится менее выразительным.

Начиная работать над оформлением открытки, надо в первую очередь определить в ней центр, объе-

диняющий все другие части композиции. В качестве такого композиционного центра обычно выбирается что-то очень важное, выделяющее данную открытку из ряда подобных. Таким центром в композиции могут быть:

- название открытки, выполненное особым шрифтом;
- орнамент, характерный для эпохи, стиля, народности, характера праздника;
- изображение, связанное по смыслу с сюжетом открытки.

Этот доминирующий элемент композиции должен выделяться среди других своими размерами, цветом, формой силуэта и масштабом (**рис. 295**).

Масштабом определяется соотношение между главным и второстепенным в композиции, а также размер второстепенных элементов. При этом в расчет берется смысловое содержание заголовков и содержания открытки в целом. Характерной ошибкой начинающего художника-дизайнера или художника-шрифтовика является неумение выделить главное, доминирующее и ему подчинить все остальные части шрифтовой композиции. Это приводит часто к смысловой неясности ее решения. Необходимо знать и уметь правильно использовать приемы шрифтовой и декоративной композиции для более ясного выражения своей идеи по оформлению какой-либо графической продукции. Ясно выраженная компози-

ционная трактовка будет легко и правильно воспринята.

При равнозначном решении элементов композиции цельность распадается на две или более одинаковые части. Необходимо четко делить изображения и шрифты на главные и второстепенные. По значимости для содержания таких смысловых групп должно быть не более трех.

Компонуя изображения на листе, необходимо учитывать закономерности зрительного восприятия. Так, зрительный центр листа выше его геометрического. Размеры верхнего и нижнего полей у зрительно уравновешенного изображения подчиняются вполне определенной закономерности, когда нижнее поле листа значительно шире верхнего. На размеры полей влияют также конфигурация изображения и распределение цвета по его площади¹⁷¹.

Если композиция строится по сложному рисунку и вся группа элементов распадается на отдельные части, необходимо применить рамку. Она визуальнo скрепляет все части композиции и упрощает ее внешнюю форму. Рамка часто применяется для связи далеко отстоящих друг от друга строк (**рис. 296**).

Важную роль в ритмической организации оформления открытки принадлежит украшениям и иллюстрациям. Они, в отличие от шрифтов, не

¹⁷¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — Благовещенск, 2000. С. 392.

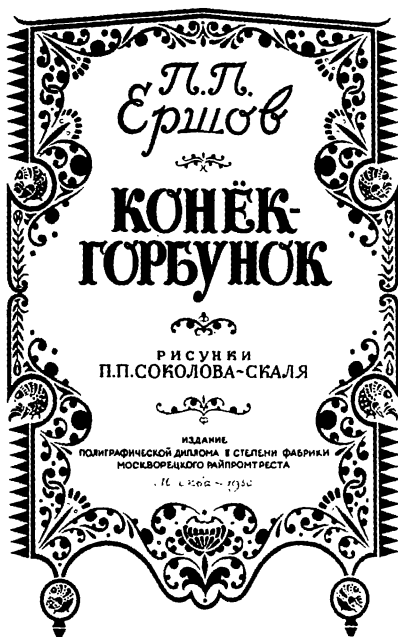


Рис. 296. Соединение элементов композиции рамкой



Рис. 297. Разряжение текста изобразительной вставкой

читаются, а рассматриваются. Благодаря орнаментам и рисункам, помещенным между текстовыми блоками, получается естественная пауза, облегчающая удобочитаемость. В зависимости от общей направленности отдельных элементов вся композиция на листе может получить динамическое развитие в горизонтальном, вертикальном или диагональном направлениях (рис. 297).

Общие закономерности в композиционном построении элементов большей частью касаются симметричной композиции. Но при работе

над современными открытками все чаще обращаются к асимметричной композиции, которая значительно более образна и свободна. В асимметричных шрифтовых построениях можно использовать композиционные возможности, заложенные в каждом из шрифтов.

Внешне в асимметричной композиции происходит смещение изображения относительно вертикальной или горизонтальной оси листа. Вся композиция приобретает заметный импульс в соответствующем направлении.

§ 6. Цветовое решение в шрифтовой композиции

Линия и цвет находятся в неразрывной взаимосвязи. Если условно разделить функции линии и цвета, то можно сказать, что с помощью линейного построения определяются размеры и место элементов шрифтовой композиции на плоскости листа. С помощью цвета передаются их окраска, степень объемности и пространственное расположение изображений.

Общая цветовая насыщенность букв строки влияет на местоположение и размеры ее в общей композиции. В свою очередь определенные размер и место строки предопределяют ее цветовое восприятие. Изменяя в процессе компоновки место,

размеры и цветность изображений, мы все приводим к общей гармонии.

Шрифт, орнамент и изображение предмета должны быть объединены в одной изобразительной плоскости и пропорционально размещены. Если пропорция не соблюдена, то возникает впечатление, что элементы композиции находятся в разных плоскостях. Изменение взаимного масштаба шрифта, орнамента и иллюстрации отражает их важность по отношению к содержанию (рис. 298).

Шрифтовые композиции, куда входит и орнамент, и иллюстрация, строятся в одном плане, в одной плоскости. Выявить расположение в пространстве двух предметов от-



Рис. 298. Изменение масштаба орнамента к шрифту



Рис. 299. Оверлепинг. Буквы заслоняют орнамент и выступают перед ним

носителем друг друга помогает перекрытие одного предмета другим. Этот прием называется оверлепинг (рис. 299). Он находит широкое применение в шрифтовых композициях, отчего они становятся более выразительными и объемными.

Огромную роль играет цвет в передаче иллюзорного пространства и объема. Различная интенсивность цвета создает пространственный эффект, в результате которого изо-

бражения располагаются как бы на разных расстояниях от фона. При этом части изображения или композиции, близкие по своей светлоте к светлоте фона, располагаются очень близко к нему, а изображения, сильно отличающиеся своей светлотой от светлоты фона, — дальше.

Используя двумерные и оттененные шрифты в одной надписи, необходимо, чтобы оттененные всегда располагались как бы ближе к читателю. Оттененные шрифты лучше применять как главные и более насыщенные цветом в крупных строках надписи (рис. 300).

Если изображения на открытке или плакате занимают не всю площадь, то фон бумаги самым активным образом участвует в организа-



Рис. 300. Оттененный шрифт выбран в качестве главного

Эразм Роттердамский
ПОХВАЛА
МУПОСТИ
перевод с латинского
иллюстрации
Ганса Гольбейна
младшего



Рис. 301. Иллюзорное приближение текста к зрителю в ограниченном поле

ции композиции. Закономерности композиционного равновесия между изображением и фоном, в частности размеры полей вокруг изображения, а также особенности самого материала (фактурной или гладкой бумаги) имеют большое значение при оформлении печатной продукции.

Связь между фоном и цветовой насыщенностью изображения достаточно очевидна: большое свободное поле и небольшое изображение производят впечатление удаленности изображения от зрителя, а малое свободное поле и большое изображение иллюзорно приближают изображение (рис. 301).

Наиболее простыми для цветового решения, как правило, являются

композиции со шрифтами одного рисунка, выполненные гарнитурой одного начертания. Подобные композиции с почти равной насыщенностью строк оставляют у зрителя ощущение спокойствия и ясности.

Плоскостность одноцветного изображения достигается довольно легко, чего нельзя сказать о композициях, составленных из шрифтов (а также из орнаментов и рисунков) различной жирности и цветности. Здесь образуются как бы две плоскости — плоскость светлых и плоскость темных по цвету изображений. Эти две плоскости должны быть предельно сближены, иначе единство изображения формы будет нарушено.



Рис. 302. Орнамент подчинен шрифту

В декоративных композициях по их взаимному расположению шрифт и орнамент встречаются в двух сочетаниях: или они не перекрывают друг друга, или шрифт перекрывает орнамент. В зависимости от этого строится и их пространственно-цветовое решение.

Орнамент служит обрамлением шрифта, когда шрифт и орнамент находятся рядом. В некоторых композициях рисунок шрифта может быть более объемным, чем обрамляющий его орнамент, и тогда орнамент композиционно подчиняется шрифту, отходя на второй план (рис. 302). Если орнамент и шрифт по своим пространственным и цве-

товым качествам равноценны, то в этом случае шрифт трудно читается, растворяясь в орнаментальном узоре (рис. 303).

Если шрифт помещается на орнаментальном фоне, то часть шрифта попадает на просветы фона, а другая часть — на покрытую орнаментом. Это затрудняет чтение строки. Чтобы этого не происходило, надо обеспечить сильный контраст по светлоте и цвету между орнаментированным фоном и шрифтовой строкой. Шрифт и орнамент в этом случае будут находиться как бы в разных плоскостях, и шрифт будет выступать над орнаментом. Если контраст недостаточен, то можно частично осветлить те участки орнамента, которые соседствуют со штрихами букв.

Правильное композиционное расположение по цвету и тональной насыщенности иллюстрации в сочетании со шрифтом поможет при выборе размеров отдельных частей изображения в открытке или плакате.

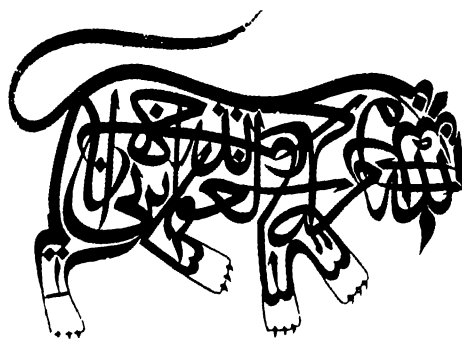


Рис. 303. Шрифт растворен в орнаменте

Чаще всего шрифт и изображение стоят рядом, разделяясь большим или меньшим просветом фона. Варианты предполагают выделение в качестве главного в первом случае изображения, а во втором — самого текста.

Изображение, являясь композиционным центром, должно быть более контрастным и рельефным, чем подчиненный ему шрифт. Шрифт может также находиться в одной плоскости с рамкой, если изображение строится в глубину листа от зрителя, как бы в перспективе.

Если же композиционным центром является шрифт, то он строится пространственно более контрастно, и его насыщенность должна значительно превосходить насыщенность изображения. При таком сочетании со шрифтом изображение следует уменьшить в размерах и нарисовать более декоративно и плоскостно. Трехмерный оттененный шрифт возле изображения в рамке сильно увеличивает пространственную глубину. Пространство изображения строится обычно в перспективе, а объемность шрифта, наоборот, выступает на зрителя.

Шрифт и изображение, равнозначные по цветности и объемности, воспринимаются глазом как находящиеся в одной плоскости. Они мешают друг другу, нарушая определенность доминанты. Исправить положение поможет смещение

в сторону большей пространственной глубины либо текста шрифта, либо изображения.

В оформлении современной открытки получила широкое распространение композиция, в которой шрифт помещается поверх изображения. Шрифт должен резко отличаться от основной части изображения. Отделить шрифт от изобразительного фона помогут обводка шрифта контрастным к фону контуром или использование малоконтрастных и трехмерных шрифтов. Органичными получаются композиции, в которых надпись помещается на поверхности какого-либо предмета и следует движению этой поверхности. В оформлении детских открыток иногда шрифт стилизуют под предметы, сделанные из определенных материалов: веток, деревянных брусков, мягких игрушек и т. п. (рис. 304).

Декоративно-оформительское искусство имеет огромное влияние, поскольку живет среди самых широких масс населения и потребителей. Оно использует самые разные формы взаимодействия с людьми: от оформления открытки и упаковки до монументального панно, афиши и плаката. Декоративное изображение и шрифт выступают в самых различных формах, подбор которых ведется в зависимости от функции, назначения и образа того или иного объекта графической продукции.

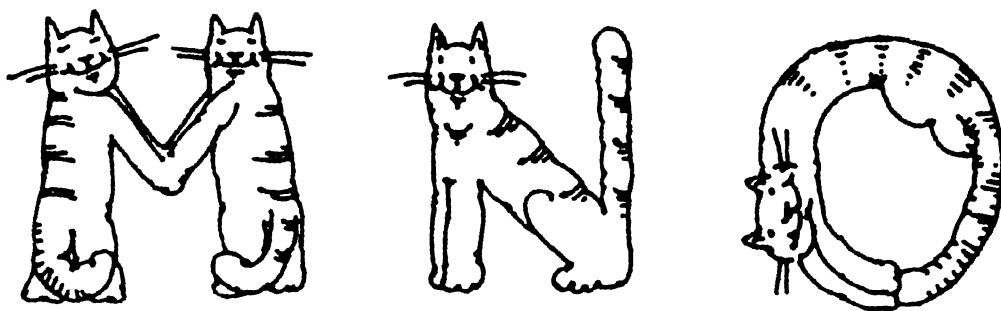


Рис. 304. Шрифт стилизован под изображение кошек

Контрольные вопросы

История шрифта

1. Дайте определение слова «шрифт»?
2. Какая существует классификация шрифтов с точки зрения их исполнения?
3. Сколько существует основных видов письма? Какие это виды?
4. В каком веке была создана славяно-русская система письма?
5. Какая гарнитура создана в середине XX века и наиболее популярна в наше время?

История открытки

1. Какая самая ранняя открытка хранится в Британском музее? Какого века эта открытка?
2. Когда появились художественные открытки в России? Кто участвовал в их создании?
3. Какие существуют виды открыток?

История плаката

1. Какие художники XIX века оказали огромное влияние на развитие плаката?
2. Какова была цель плаката в России 1920-х годов?
3. Какие требования предъявляются к современному плакату?
4. Каковы основные принципы построения современного плаката?

История упаковки

1. Во что упаковывали товар в античности и в Средневековье?
2. Когда появились первые бумажные пакеты как массовая продукция? Для чего они предназначались?
3. Для упаковки каких товаров использовался высококачественный картонаж в конце XIX века?
4. Какие два типа соединений присутствуют в современной картонной упаковке?
5. Что преобладает в графическом изображении на современной упаковке?

Композиция шрифтовых надписей

1. Как меняется смысл фразы при выделении ведущего слова? Приведите пример.
2. Сколько гарнитур шрифтов можно включать в одну шрифтовую композицию? Почему?
3. Что такое внутрибуквенный просвет, межбуквенный пробел, межстрочный пробел и поле буквы?
4. Как меняется характер восприятия слова при изменении межбуквенных пробелов?
5. За счет каких средств шрифта может быть выражена статичность и динамичность надписи?
6. Какие существуют приемы усиления смыслового значения фразы в шрифтовой композиции?
7. Какие существуют два основных типа композиций шрифтовой надписи? В чем их характерные особенности?
8. Что может стать объединяющим композицию центром в оформлении открытки или плаката?
9. В чем состоит суть приема оверлеппинга в декоративной композиции?
10. Как соотнести применение орнамента и шрифта в одной композиции?

Рекомендуемая литература

- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — Благовещенск, 2000.
- Ерошкин В.Ф.* Промышленная графика: Учебное пособие для вузов. — Омск, 1998.
- Искусство шрифта. Работы московских художников книги 1959–74. — М., 1977.
- Капр Альберт.* Эстетика искусства шрифта. — М., 1979.
- Кауч М.* Творческая каллиграфия. — М., 2001.
- Лаврентьев А.Н.* История дизайна: Учебное пособие. — М., 2006.
- Лебедева Е.В., Черных Р.М.* Искусство художника-оформителя. — М., 1981.
- Проненко Л.И.* Каллиграфия для всех. — М., 1990.
- Птахова И.* Простая красота буквы. — СПб., 1997.
- Серов С.И.* Стиль в графическом дизайне, 60–80-е гг. — М., 1991.
- Серов С.И.* Товарные знаки XIX века // Реклама. Теория и практика. — 1985.
- Смирнов С.И.* Шрифт и шрифтовой плакат. — М., 1977.
- Соловьев С.А.* Декоративное оформление. — М., 1987.
- Советский политический плакат. — М., 1984.
- Туэмлоу Э.* Графический дизайн: фирменный стиль. — М., 2006.

Учебное издание

**Соколов Максим Владимирович,
Соколова Марина Станиславовна**

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие для студентов

Зав. художественной редакцией *И.В. Яковлева*
Начальник технического отдела *Е.В. Чичилов*

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Сертификат соответствия
№ РОСС RU.АЕ51.Н 16440 от 20.11.2012.
Подписано в печать 06.12.2012. Формат 70×90/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 29,25 + 2 цв. вкл.
Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1–1000 экз.).
Заказ № Т-32.

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, а/я 19.
Тел./факс: (495) 984-40-21, 984-40-22.
E-mail: vlados@dol.ru
<http://www.vlados.ru>

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
в типографии филиала ОАО «ТАТМЕДИА» «ПИК «Идел-Пресс».
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

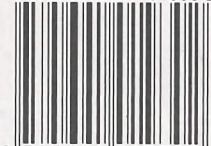


В учебном пособии приводятся сведения по истории отечественного декоративно-прикладного искусства, семантике основных художественных образов народного творчества. Прослеживается становление и развитие различных видов декоративно-прикладного искусства и русских художественных промыслов до XX века. Наряду с делением произведений по технике и практическому назначению, авторы рассматривают украшение предметов быта орнаментом, прослеживают закономерности построения орнаментальной композиции и последовательность работы над ней.

Издание предназначено для студентов художественных вузов, а также широкого круга читателей, интересующихся декоративно-прикладным искусством.



ISBN 978-5-691-01930-2



ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР
ВЛАДОС